

IZOLDA VÎRSTA
**MIHAIL
BULGAKOV**



COLECȚIA **M**ONOGRAFII

IZOLDA VÎRSTA
MIHAIL
BULGAKOV

EDITURA UNIVERS

București, 1989

ISBN 973-34-0039-4

Interesul autorului prezentei lucrări pentru scrierile bulgakoviene a fost trezit cu mult timp în urmă, de romanul *Maestrul și Margareta*. Studiul aprofundat, pe parcursul mai multor ani, al operelor lui Mihail Bulgakov, publicate în patria scriitorului, discuțiile purtate cu oameni ce l-au cunoscut îndeaproape, consultarea unor arhive personale, mi-au permis, în final, concretizarea tuturor acestor eforturi în lucrarea de față.

Pornind de la incontestabila legătură existentă între dramaturgia și proza lui Bulgakov, am încercat o structurare a acestei monografii, ca pe o mișcare dinspre proză spre dramaturgie, considerînd necesară, în analiza acesteia din urmă, introducerea unor elemente și concepte proprii artei scenice. Descompunerea procesului și sintagmatica etapelor de creație au fost, de aceea, analizate în funcție de succesiunea unor dominante relative. Numele lui Bulgakov oferă, desigur, de la bun început, o „garanție“ a valorii. Lucrarea de față nu-și propune, însă, o sinteză globală a creației artistului. Privind fiecare dintre operele lui Bulgakov ca pe niște modele de sine stătătoare, autorul acestei analize a dorit să descopere și să releve, pentru cititor, resorturile intime și funcționalitatea raporturilor structurale interne, fără a pretinde, însă, că efortul său ar fi atotcuprinzător.

Lucrarea este alcătuită din opt capitole, construite pe principii tematice, în cadrul fiecăruia păstrîndu-se succesiunea evenimentelor analizate, în ordinea producerii acestora, pentru a permite, în final, o înțelegere mai deplină a sensurilor creației bulgakoviene.

În România, Bulgakov este cunoscut de multă vreme, operele sale beneficiind de traduceri foarte reușite. Iată de ce am considerat că a sosit momentul potrivit pentru a arunca o privire de ansamblu asupra întregii sale creații literare.

Traducerea citatelor din romanele *Garda albă* și *Maestrul și Margareta* reprodus versiunile românești realizate de Alexandru

Calaïs și respectiv Natalia Radovici. Traducerea celorlalte citate ne aparține.

În dorința de a lărgi cercul cititorilor, autorul a conferit prezentului studiu un caracter eseistic, căci, după cum remarcă și Bulgakov, „toate genurile sînt bune, cu excepția celui plicticos“.

În speranța că cititorul român va participa afectiv la evenimentele atît de contradictorii ale destinului acestui mare artist, manifestînd, totodată, înțelegere și indulgență pentru această încercare de analizare a creației bulgakoviene, vă adreșăm îndemnul rostit cîndva de Bulgakov: „...Urmează-mă, cititorule, și-ți voi arăta...“.

DESTINUL LITERAR

„...În anul 1920 am renunțat la medicină și am început să scriu...”

„...E întuneric de nepătruns... Un scrișnet metalic... O bubuitură... Încă se mai învîrt roțile trenului, apoi, — tot mai încet, mai încet... S-au oprit. Am ajuns la capăt. Cu adevărat la capătul tuturor drumurilor... Gara finală... Sînt la Moscova !...”. Astfel își descrie Bulgakov, în *Însemnări pe manșete* —, sosirea sa în capitală.

Pierdut în mulțimea fără de număr a pasagerilor revărsați din vagoanele trenului de noapte, fostul medic și viitorul colaborator, — timp de patru ani —, al ziarului „Gudok”, debarcă pe peronul aglomerat al gării „Briansk” (actualmente „Kiev”). Era în 20 septembrie 1921. Sosirea sa n-a tulburat, la vremea aceea, pe nimeni și nimănui nu i-ar fi trecut, vreodată, prin minte, să însemne, pe răbojul timpului, acea zi memorabilă. Numai Bulgakov a păstrat în amintire acest moment, cu toate semnificațiile lui, căci el sosisese la Moscova pentru a deveni scriitor...

Trecuseră, de atunci, cinci ani...

Într-una din serile aceluia început friguros de octombrie, trecătorii zgribuliți de vîntul rece al toamnei încetinisă, probabil, pasul, uimiți de mulțimea care luase, literalmente, cu asalt, clădirea renumitului Teatru Academic de Artă din Moscova. Chiar și cei neavizați puteau bănui că este vorba de o premieră. Și-ntr-adevăr, era prima reprezentație a unei piese care stîrnise nenumărate controverse și polemici, încă din perioada repetițiilor, trezind, în cercurile literare moscovite, o asemenea furtună de reacții contradictorii la adresa ei, încît conducerea teatrului nu avusese nici măcar curajul de a-l invita pe autor la premieră.

Apariția numelui lui Bulgakov pe afișele teatrale ale stagionii de toamnă 1926 fusese oarecum o surpriză,

căci activitatea sa literară de pînă atunci îi adusese un binemeritat, — dar și contestat —, renume de ziarist și prozator, recente sale creații literare avînd în rîndurile cititorilor și ale criticilor de specialitate atît apărători fervenți cît și dușmani declarați.

Dar pînă la această premieră, care a marcat o cotitură atît în evoluția Teatrului Academic cît și în destinul artistic al lui Bulgakov, autorul *Zilelor Turbinilor*, căci despre această premieră este vorba, a avut de străbătut un drum sinuos și dificil spre deplina afirmare a eului său artistic profund.

S-a născut la Kiev, la 3 (15) mai 1891, în familia unui profesor al Academiei Teologice Kievene. Tatăl său, specialist în religii occidentale, era un om cu o mare putere de muncă, deosebit de înzestrat și de instruit, cunoscător de limbi vechi și moderne, în special engleză, și pasionat de ritul anglican. Mama era, — conform certificatului de căsătorie —, profesoară la liceul de fete; pentru condiția socială și pentru generația sa, Varvara Mihailovna Bulgakova fusese un om de o cultură ieșită din comun. Casa părintească (descrisă cu dragoste în romanul *Garda albă*) era larg deschisă rudelor și prietenilor, iar sufletul acestui cămin devenise mama scriitorului, — „regina cu chip luminos“ —, cum și-o va aminti acesta în scrierile sale de mai tîrziu.

Tatăl scriitorului avea să se stingă însă cîrînd, în urma unei boli de rinichi, moștenite mai apoi și de Mihail Bulgakov. Moartea tatălui a zdruncinat bunăstarea numeroasei familii a Bulgakovilor dar, cu eforturile mamei, casa părintească a continuat să fie un izvor de căldură și lumină pentru toți cei șapte copii. Tînărul Mihail va urma cursurile facultății de medicină ale Universității din Kiev și, în timpul primului război mondial, va pleca voluntar pe front, în cadrul Crucii Roșii. Către finele celui de-al doilea an de război, viitorul scriitor avea să fie numit medic de plasă la un spital de provincie; activitatea pe care o va desfășura aici îi va inspira viitoarele încercări literare.

Începutul războiului civil îl va găsi pe Mihail Bulgakov mobilizat ca medic pe frontul de sud; luptelor și suferințelor li se adaugă lipsurile și epidemiile, cărora

tînărul medic trebuie să le facă față. Bulgakov se îmbolnăvește grav de tifos exantematic, supraviețuind cu greu bolii, care făcuse ravagii în acei ani.

Destinul său, cuprins de vîltoarea evenimentelor, îl va îndepărta de Kievul natal și, în anul 1920, Mihail Bulgakov se stabilește la Vladikavkaz (astăzi orașul Ordjonikidze), pe atunci un mic orașel de provincie.

„Într-una din nopțile de toamnă tîrzie ale anului 1919“, — avea să-și amintească, peste ani, Mihail Bulgakov —, „într-un vagon hodorogit de cale ferată, la lumina unei lumînărele prinse de gîtul unei sticle, am început să scriu cea dintîi povestire a mea. [La Vladikavkaz — n.n.] ...mi-am propus provestioara, spre publicare, redacției ziarului local. Au publicat-o. Apoi, au urmat cîteva foiletoane...“¹. Tot aici, va scrie, pentru teatrul din localitate, trei piese. Despre aceste prime lucrări ale sale, Bulgakov avea să afirme ulterior: „Recitindu-le..., m-am grăbit să le distrug. Sper să nu mai fi rămas din ele nici măcar un exemplar“².

Și totuși, se pare, că nu anul 1919 marchează debutul literar al viitorului dramaturg și scriitor. „Într-un sertar al biroului, am lăsat două manuscrise. Este vorba de *Insemnările unui tînăr medic* și *O maladie* (schiță), precum și un al treilea, dactilografiat în întregime, intitulat *Primele flori*. Toate trei lucrările au o importanță deosebită pentru mine“³, scrie Bulgakov, în 1921, referindu-se la manuscrisele sale rămase la Kiev.

Cele trei piese montate pe scena primului teatru sovietic din Vladikavkaz sînt apreciate de autor ca mediocre, „scrise la repezeală și neglijent“. Este vorba despre *Fiii muezinului*, *Apărarea civilă* și *Frații Turbin*, ultima amintind de celebrele *Zile ale Turbinilor*, de mai tîrziu.

Prima reprezentație cu *Frații Turbin* s-a încheiat în aplauzele frenetice ale publicului local. „La finele celui de-al doilea act, ieșind în fața spectatorilor, mărturisește dramaturgul, am încercat un sentiment nelămurit... Visul mi se împlinise! Dar în ce împrejurări?! În locul unui teatru moscovit — o scenă de provincie, în locul unei drame, — o piesă necizelată, înșirată la repezeală...“⁴.

Ideea de a crea o operă dramatică corespunzătoare intențiilor și aspirațiilor sale nu-l părăsește însă nici o

clipă. „Voi transforma *Turbinii* într-o dramă de amploare“⁵ — afirmă Bulgakov la numai șase luni de la premieră. Concomitent va scrie însă și o altă piesă, o comedie bufă, care, după toate aparențele, nu va fi pusă în scenă, deși autorul o consideră ca fiind cea mai bună piesă a sa, o lucrare, care „respectă întru totul regulile genului“.

Acestei perioade de început îi aparține și o altă lucrare, *Comunarzii parizieni*: „...aici [la Vladikavkaz — n.n.], cu siguranță că va fi pusă în scenă“⁶ — scrie Bulgakov referitor la reprezentarea acesteia. Premiera se bucură într-adevăr de succes și autorul se decide să trimită textul piesei la concursul de dramaturgie organizat în acea perioadă la Moscova, dar nu va primi nici un răspuns.

Mihail Bulgakov consideră însă că toate piesele sale aparținând acestei perioade „ar trebui să-și încheie cât mai grabnic existența“⁷. De fapt, vîlva stîrnită de aceste prime încercări ale sale în domeniul dramaturgiei este pe deplin explicabilă în condițiile fenomenului de „foamete repertorială“, resimțit de dramaturgia acelor ani.

„Incandescența emoțională postrevoluționară, — scrie, în legătură cu acest fenomen, un specialist în materie —, a dus la necesitatea realizării unor opere artistice, care să reflecte perceperea realității de către masele populare. Viața teatrală era în plină efervescență. În țară apărase o largă rețea de cluburi și cercuri artistice. Era greu de găsit o localitate cît de cît mai importantă, în care să nu existe cîteva cercuri literare, cenacluri etc. Ziarele din acea vreme erau pline de știri privitoare la organizarea unor colective teatrale, pînă și în cele mai depărtate colțuri ale Rusiei. Nevoia acută și mereu crescîndă a tuturor acestor colective teatrale de a dispune de un repertoriu propriu nu putea fi satisfăcută de operele dramatice existente... Apare un număr impresionant de piese noi... dar nici acest lucru nu este suficient... De pretutindeni continuă să sosească solicitări; era nevoie de piese revoluționare, de actualitate, apropiate de sufletul și de înțelegerea muncitorilor și țăranilor.“⁸ La același fenomen se referă și autorii altor lucrări de istorie a dramaturgiei și teatrului: „...problema repertoriului

era în acea perioadă o problemă grea și complicată. Pieseile cu caracter agitatoric, „elaborate“ din belșug în anii aceia, nu erau însă deloc agreate de regizorii și actorii teatrelor academice, unde arta se bucura, încă, de o rigoare realistă⁹.

Astfel, în ciuda autoironiei de care dăduse dovadă autorul în aprecierea primelor sale încercări literare, se cuvine remarcată nevoia profundă resimțită de Bulgakov de a se apropia de popor. Este o reflectare a necesității de comunicare cu masele populare, specifică intelectualității ruse de după revoluție, exprimată, la Mihail Bulgakov, atât prin plecarea sa din Kiev, pentru a practica medicina într-un depărtat colț de provincie, cât și prin încercarea de a răspunde, prin creațiile sale, imperativelor vremii, cerințelor unui public entuziast și însetat de artă.

Cît de important era pentru artist acest contact, ne-o declară el însuși : „În ceea ce mă privește, am înțeles că în iarna lui 1917 am fost cu adevărat fericit. A fost un an de neuitat, tumultuos, viforos... Viforul, iscat atunci, m-a purtat cu el, ca pe un petec de ziar sfîșiat...“¹⁰.

În acea perioadă însă, trăsăturile literare ale viitorului dramaturg nu se limpeziseră încă și de aceea, activitatea sa de la teatrul din Vladikavkaz este mai degrabă o „preistorie“, o fază de acumulare a instrumentarului său artistic.

Iar în ceea ce privește piesele acelor ani, cu excepția *Fîlor muezinului*, textele celorlalte nu ni s-au păstrat, fiindu-ne cu neputință să precizăm, astăzi, căror genuri le-au aparținut. Dacă așa cum afirmă autorul însuși, *Mirii de lut* era o comedie bufă¹¹, *Apărarea civilă* era probabil — ca și *Fiii muezinului* —, o piesă agitatorică cu tentă umoristică. Aplicînd acestor opere criteriile epocii respective, se poate afirma că ele se încadrează, probabil, în seria pieselor cu caracter agitatoric care, abordînd probleme de un interes vital, conțineau scene din realitatea imediată a acelor zile, fiind scrise de autori mai puțin experimentați, aflați la începutul carierei lor artistice ; acest gen de piese era totodată accesibil și unor spectatori cu un nivel cultural mai scă-

zut. Ziarele din perioada respectivă au reflectat cu prisosință această latură a noii dramaturgii de atunci, insistând asupra impresiei copleșitoare pe care o produceau asemenea reprezentații, asupra entuziasmului de care erau cuprinși spectatorii ¹².

Al doilea aspect interesant este acela că Mihail Bulgakov, dîndu-și seama de lipsa de perenitate a unor astfel de lucrări, visa să scrie o operă dramatică importantă, cu o profundă motivare psihologică a acțiunilor întreprinse de personajele implicate. O asemenea intenție îl așază, desigur, pe scriitor în rîndurile partizanilor unei arte realiste ¹³.

Curînd, însă, Vladikavkazul nu va mai răspunde dorințelor sale de afirmare; înstrăinîndu-se de Kievul natal, în urma morții mamei și a destrămării familiei Bulgakovilor, scriitorul, însuflețit de mari speranțe, va sosi în anul 1921 la Moscova. Aici se va angaja la secția pentru literatură a Glavpolitprosvet-ului (Comisariatul poporului pentru învățămînt) unde își continuă activitatea de gazetar, începută cu puțini ani în urmă la Vladikavkaz. Ulterior se mută la redacția ziarului „Gudok” ¹⁴, în calitate de cronicar și „stilist” al materialelor trimise de diverși corespondenți.

Va rămîne să lucreze aici pînă în anul 1924, desfășurînd o activitate intensă, alături de V. Kataev, I. Ilf, E. Petrov, I. Babel. Totodată, după cum mărturisește autorul însuși în *Autobiografie*, va publica, timp de doi ani, ample foiletoane satirice și umoristice, în paginile publicației berlineze „Nakanune” ¹⁵. Între anii 1922—1923 i se publică și apoi se reeditează *Însemnările pe manșete*, însoțite, în aceeași perioadă și de cele dintîi scurte povestiri.

Activitatea sa de la redacția „Gudok-ului se regăsește în paginile unui manuscris neîncheiat, intitulat *Unui prieten neștiut* (1929): „...nu mă gîndeam decît la un singur lucru: cum s-o șterg de la redacție și să ajung mai repede în odăița pe care o uram din tot sufletul, dar care adăpostea un teanc de foi scrise: romanul meu...”, — aici fiind probabil consemnate începuturile elaborării romanului său *Garda albă*. Bulgakov mărturisește: „...în felul acesta am început să duc o triplă exis-

tență... Cea de la redacție : ...e ziuă... plouă... mă plictîșesc... O alta la sucursala moscovită a ziarului «Nakanune». E drept, această a doua existență îmi plăcea mai mult și pot să spun că reușisem să scriu ceva, cam cît vreo patru coli de tipar... O nuvelă ? Nu, nu era nuvelă, mai degrabă un soi de memorii, din care izbutisem chiar să public un fragment într-unul din suplimentele literare ale ziarului «Nakanune».... Începusem să scriu primele mele *Însemnări pe manșete*...¹⁶

În paralel cu această muncă încordată, de realizare a *Însemnărilor pe manșete*, Bulgakov va publica în același supliment literar o altă creație a sa, intitulată *Aventurile lui Cicikov*, anul 1922 marcînd începutul unei perioade de apogeu a prozei sale scurte.

Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra acestei laturi a activității sale de publicist și prozator, adăugînd că paginile suplimentului îi vor găzdui și alte două scrieri în proză *Coroana roșie* și *În noaptea de 2 spre 3 (Seara la Vasilisa)*, cea din urmă reprezentînd o schiță a viitorului său roman *Garda albă*. O altă nuvelă a sa, *Imobilul nr. 13*, va fi publicată în 1922, de către revista „Krasnii jurnal dlia vsieh“ (Revista roșie pentru toți); *Ouăle fatale*, vor fi citite de autor la casa literaților, unde vor asista reprezentanții vieții literare moscovite, lectura fiind urmată de comentarii îndelungate și laudative.

O parte dintre aceste nuvele și povestiri vor fi grupate ulterior într-o culegere, intitulată *Diavoliada*, publicată în 1925, și reeditată apoi în 1926.

Atît *Ouăle fatale*, cît și *Diavoliada* vor deveni însă obiectul criticii violente a R.A.P.P.-ului (Asociația rusă a scriitorilor proletari) : „*Ouăle fatale* reprezintă un atac răutăcios și plin de minciuni la adresa clasei muncitoare... Scriitorul-calomniator își va pierde orice credibilitate...“¹⁷

În anul 1925 începe publicarea, în revista „Rossia“, a romanului *Garda albă*. Lectura unor capitole din acest roman a avut loc la filiala din strada Malaia Nikitskaia a Casei literaților și s-a bucurat de un deosebit succes¹⁸.

Așadar, în anul 1926, M. Bulgakov devine un prozator cunoscut, autor a trei culegeri de nuvele și al unui roman care a căpătat ulterior o rezonanță deosebită. În

anii aceştia petrecuţi la Moscova, scriitorul nu mai abandonează genul dramatic, acordînd atenţie în special prozei, iar planurile pe care şi le făcuse cîndva la Vladikavkaz sînt amînate sau uitate.

Deşi, încă din perioada petrecută la Kiev, Bulgakov poate fi considerat ca mare amator de spectacole teatrale, continuînd şi acum să asiste la premierele care aveau loc la teatrele moscovite, aici el se mulţumeşte, totuşi, cu rolul de spectator, frecventînd mai ales teatrele de profil „tradiţional“, cum ar fi M.H.A.T. (Teatrul Academic de Artă din Moscova), Malii (Mic), Kamernii (De cameră) precum şi Bolşoi (Mare).

Publicarea romanului *Garda albă* încă mai continua în paginile revistei „Rossia“, cînd, iată că M. Bulgakov este invitat pe neaşteptate la M.H.A.T. pentru a-şi dramatiza romanul, în vederea punerii în scenă. Invitaţia adresată tînărului dramaturg de către unul din cele mai prestigioase teatre ale ţării a adus importante modificări carierei artistice a lui M. Bulgakov, determinînd cristalizarea stilului său dramatic. Deşi era mijlocul deceniului al treilea, totuşi dramaturgia celor dintîi ani de după Octombrie nu dăduse încă naştere unor opere care să supravieţuiască epocii lor, deoarece principiile agitatorice pe care era structurată această dramaturgie s-au dovedit a fi limitate şi depăşite. Nivelul lor artistic era scăzut, mai ales faţă de culmile pe care drama clasică rusă le atinsese în secolul XIX şi la începutul secolului XX.

Polemicile desfăşurate în anii '20, cu privire la soarta artei şi literaturii în noua societate socialistă, s-au referit în bună parte şi la sarcinile teatrului şi dezvoltării sale ulterioare. Cu toată multitudinea de probleme apărute în cadrul acestor polemici, devenite, uneori, deosebit de acute, toate acestea se reduceau în fond la contradicţiile dintre tradiţie şi inovaţie, dintre valorile moştenite şi noile descoperiri, la conflictul dintre nou şi vechi în artă.

În apărarea teatrelor academice, asupra cărora se abătuse tirul criticii proletcultiste, se pronunţă A. Lunacearski, Comisar al poporului pentru educaţie, în perioada respectivă. Estetica lui teatrală demonstra largheţea vederilor sale, deschizînd totodată noi perspective de evoluţie pentru dramaturgia acelor ani. Considerînd că

drama realistă „de amploare“ constituie un mijloc foarte important de cunoaştere şi transformare a realităţii şi a omului, Lunacearski concepe realismul ca pe o largă categorie estetică, care admite, şi chiar necesită, cele mai îndrăzneţe căutări novatoare, o bogată varietate a mijloacelor artistice folosite. Încă în anul 1920 A. Lunacearski spunea : „Oare socialismul presupune pierderea fineţii, expresivităţii, a individualităţii operei?... Toate aspectele vieţii trebuie să fie relevate, încălzite de sentimentul autorului şi înţelese de către acesta în deplina lor profunzime“¹⁹.

Cu toată atitudinea binevoitoare, atît a guvernului sovietic, cît şi a Comisarului poporului pentru educaţie şi învăţămînt, teatrele academice şi, în special, teatrul Malîi şi M.H.A.T.-ul continuau să fie supuse, în polemicele despre viitorul teatrului, unor critici cu adevărat acerbe. Atît proletcultişti, cît şi regizorul şi dramaturgul V. Meyerhold, partizan al unei „revoluţionări“ a teatrului, atacau M.H.A.T.-ul nu numai pentru lipsa unui repertoriu care să se afle în consonanţă cu revoluţia, ci şi pentru stilul de joc, — după părerea lor, vetust —, pentru faimosul psihologism promovat de acest teatru. În paginile publicaţiilor de specialitate din acea vreme apar învinuiri dure referitoare la „naturalismul psihologic“, la „exacerbarea încordărilor sufleteşti“, la „misticismul lăliu“ care „provoacă greaţă“ oricărui spectator neiniţiat. Sînt ridiculizate „armatele de psihologizanţi“, interpretînd personaje care „umblă, mănîncă, beau, iubesc, îşi poartă sacourile“²⁰...

K. Stanislavski, unul dintre directorii şi fondatorii Teatrului Academic, deşi recunoştea lipsa din repertoriul M.H.A.T.-ului a unor piese cu conţinut revoluţionar, totuşi, într-o convorbire avută cu A. Lunacearski, şi-a exprimat părerea că intelectualitatea artistică a teatrului n-ar fi încă pregătită pentru reflectarea pe scenă a ideilor revoluţionare, şi că graba care s-ar manifesta în această direcţie ar duce la profanarea acestor măreţe idei²¹.

Conducătorii teatrelor M.H.A.T. şi Malîi urmăreau cu nelinişte goana unilaterală după „forme noi“ a teatrelor de avangardă. „Cultul pentru această nouă formă“,

spunea Stanislavski, „este susținut de părerea foarte răspindită, potrivit căreia noul aspect al artei scenice ar corespunde mai bine gusturilor și înțelegerii noului spectator proletar, pentru care sînt, chipurile, necesare cu totul alte procedee și metode de joc, alte modalități actoricești și plastice”²². El considera că teatrul are nevoie de o exprimare într-o formă simplă și ușor de înțeles, lipsită de complicații, dar expresivă și convingătoare în același timp, oglindă a frământărilor spiritului omenesc. Stanislavski considera lozincile proletcultiștilor și futuristilor, de genul: „O ruptură categorică și totală cu teatrul existent!”, „Destul cu ploconirea înrobitoare în fața tradiției!” etc., ca fiind primejdioase și absurde²³.

În toiu acestor polemici și discuții, colectivul de actori ai teatrului M.H.A.T., în frunte cu K. Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenko, începe un turneu, timp de doi ani (1922—1924), peste hotare. Cu acest prilej, teatrul va da reprezentații în Germania, Cehoslovacia, Franța, Bulgaria, Iugoslavia și S.U.A.

Pretutindeni, sosirea teatrului Academic se transforma într-un adevărat eveniment, spectacolele sale fiind considerate prestații artistice excepționale. Despre acest turneu vorbesc numeroase publicații, reviste și articole de ziar, relatări pe această temă fiind cuprinse și în memoriile unor contemporani. Turneul a constituit un veritabil triumf al principiilor sale creatoare și organizatorice. Spectacolele M.H.A.T.-ului au demonstrat elocvent principala sursă a forței sale: profunzimea ideilor, realismul artistic, capacitatea de a dezvălui trăirile intime ale omului în întreaga lor complexitate²⁴.

Judecînd după ecurile din presă, nici repertoriul și nici jocul actorilor n-au fost considerate de publicul european sau american drept „vetuste”.

Rezultatul turneului întreprins de M.H.A.T. s-a concretizat într-o înaltă apreciere dată tinerei arte sovietice, care s-a bucurat de simpatia și aprobarea entuziastă a spectatorilor de peste hotare.

Însuflețit de acest succes, colectivul de actori ai teatrului a revenit în anul 1924 în țară, hotărît, mai mult ca oricînd, să apere realismul scenic, și aceasta fără a folosi numai repertoriul clasic. Conducătorii teatrului au

pornit în căutarea unei piese cu tematică contemporană. Dramaturgia sovietică părea să fi ieșit din criza în care intrase în anul 1921, fără a atinge însă nivelul prozei, care, în momentul acela, avea la activul ei opere ca *Universitățile mele* de Maxim Gorki (1923) — ulterior operă clasică a literaturii sovietice, — *Ceapaev* de D. Furmanov (1923), *Torentul de fier* de A. Serafimovici (1924), *Orașe și ani* de K. Fedin (1924), *Bursucii* de L. Leonov (1924), *Virinea* de L. Seifulina (1924), *Garda albă* de M. Bulgakov (1924—1925).

Avântul prozei, devenită lider incontestabil, risipise, pe bună dreptate, temerile criticilor literari ai vremii cu privire la viitorul romanului sovietic.

Astfel, în anul 1925, se poate afirma că Mihail Bulgakov se număra printre reprezentanții grupului numeros de prozatori sovietici, ale căror succese nu mai erau nici întâmplătoare și nici neașteptate, venindu-i acum rîndul să-și spună cuvîntul și în domeniul dramaturgiei. Criticînd pe unii tineri scriitori proletari la o discuție pe teme literare, M. Bulgakov a afirmat că, „după apariția lui Lev Tolstoi, cititorului rus nu i se mai pot oferi opere scrise de parcă Tolstoi n-ar fi existat niciodată“. Participînd la discuție, Serafimovici a ripostat, declarînd că pînă și Tolstoi a făcut greșeli, dar Bulgakov l-a apărut pe acesta din urmă cu patimă: „Existența operei lui Tolstoi obligă pe orice scriitor la un adevăr deplin al ideii și cuvîntului!“

Asimilarea în dramaturgie, în prima jumătate a anilor '20, a tematicii eroico-revoluționare se făcea, în special, pe baza materialului inspirat din viața de peste hotare. Acest fapt ilustra tendința născută în perioada războiului civil de reflectare generalizată a revoluției, dar și o anume nehotărîre, o teamă a scriitorilor de a folosi un anumit material național, întrucît acest lucru ar fi implicat o descriere concretă a condiției politico-sociale a personajelor, o motivare mai convingătoare și mai exactă a acțiunilor acestora. Stilul de activitate al unor teatre ca M.H.A.T. sau Malii nu se putea împăca cu această stare de lucruri. Însă nici după doi ani de la revenirea M.H.A.T.-ului din turneu, nu s-a putut iden-

tifica vreo piesă, care să reactualizeze repertoriul acestui teatru, iar criticii R.A.P.P.-ului își întetiră atacurile.

Tocmai în această perioadă, adică în aprilie 1925, citind în numărul 4 al revistei „Rossia“, prima parte a romanului *Garda albă*, V. Verșilov, secretarul literar al M.H.A.T.-ului, îi propune lui M. Bulgakov să-și dramatizeze romanul, urmînd ca piesa să fie reprezentată pe scena principală a acestui teatru, deoarece prin tematică și prin stil, romanul s-a dovedit a corespunde necesităților teatrului. Cît despre Bulgakov însuși, colaborarea cu colectivul unui teatru ca M.H.A.T. a însemnat pentru el o asemenea cotitură în viață, încît, de-acum încolo, orice comentariu privitor la opera sa implică nu numai referiri la biografia scriitorului, dar trebuie pus într-o strînsă relație cu existența M.H.A.T.-ului.

Premiera piesei *Garda albă*, căreia numai cu o lună înaintea punerii în scenă i s-a dat o nouă denumire, și anume *Zilele Turbinilor*, s-a bucurat de un succes, pe drept cuvînt, ieșit din comun, însă a suscitat și o polemică aprinsă în paginile unor publicații de specialitate, reacție asupra căreia vom reveni mai pe larg într-unul din capitolele următoare.

Dar să reamintim deocamdată că și alte creații anterioare ale scriitorului, de pildă *Ouăle fatale* sau *Diavoliada*, fuseseră întîmpinate de critică cu destulă circumspecție. Astfel, în legătură cu *Diavoliada*, un critic declara că aceasta „face impresia unei culegeri de anecdote ale emigranților, referitoare la Uniunea Sovietică, iar privitor la romanul *Garda albă*, M. Bulgakov însuși fusese asemuit de critici cu unele personaje ale acestei opere. Dar dacă *Diavoliada* își are sursa în predispoziția spre ironie a autorului, despre *Garda albă* se poate spune că a izvorît din sentimentele sale profunde. De altfel, concluzia generală a criticilor R.A.P.P.-ului privind creația de pînă atunci a scriitorului, suna astfel : „1) Prin aspectul înstrăinat și prin ostilitatea ideologiei sale față de orînduirea sovietică, Bulgakov nu este un om neutru, 2) are, fără îndoială, talent, 3) este mai fin decît Ehrenburg“²⁵.

Făcîndu-se parcă ecou al acestor dezaprobări, criticul literar V. Blum a comentat punerea în scenă a *Zilelor*

Turbinilor, afirmînd că, prin prezentarea piesei în preajma aniversării Revoluției, autorul „se izola de bucuria și entuziasmul a milioane de oameni”.²⁶

Cu toate acestea, pentru istoria M.H.A.T.-ului, cea dintîi întîlnire cu Bulgakov avea să joace un rol deosebit de important. În multe privințe, programele ideologice și estetice ale teatrului și dramaturgului coincideau; piesa era apropiată de stilul adoptat de M.H.A.T. și oferea noi posibilități de exprimare a artei actoricești, înscrise pe făgașul realismului psihologic. Iar pentru tînăra generație de actori ai Teatrului Academic *Zilele Turbinilor* a reprezentat un nou *Pescăruș*.²⁷

Speranțele pe care M.H.A.T.-ul și le pusese în Bulgakov se adevăriră întru totul, el devenind pentru acest teatru un veritabil „dramaturg al casei”. Aceasta, în pofida faptului că fructuoasa colaborare a scriitorului cu teatrul, care a durat unsprezece ani, n-a fost scutită de o serie întreagă de discuții și conflicte. Asemenea discuții constituiau totuși confruntări între spirite cu orientări identice. Comunitatea de poziții a teatrului și a dramaturgului reiese și din atitudinea vădit ironică a lui M. Bulgakov față de exagerările formaliste ale regizorului V. Meyerhold, față de excesiva lui preocupare pentru așa-numita „biomecanică”. Scriitorul ironizase experimentele lui Meyerhold în foiletoanele intitulate *Orașul Kiev* și *Omul biomecanic*, unde satiriza spectacolele prezentate de teatrul avangardist, iar în nuvela *Ouăle fatale* se referise la aceeași temă, de astă dată cu evidente tonalități de umor negru.

Perioada repetițiilor pentru piesa *Zilele Turbinilor* la M.H.A.T. va atrage încă înainte de premieră atenția presei; M. Bulgakov devine cunoscut ca un dramaturg talentat, primind oferte de colaborare și din partea altor teatre moscovite. Răspunzînd acestor oferte, va definitiva, în anul 1926, la solicitarea teatrului „E. Vahtangov”, comedia intitulată *Apartamentul Zoikăi*.

Interesul manifestat de un prozator satiric ca Bulgakov pentru comedie era pe deplin justificat, nu numai din motive subiective, dar și din necesități pe deplin obiective.

„În situația social-politică concretă din acea vreme (perioada N.E.P.-ului — n.n.), comedia căpătase un caracter de actualitate și o mare importanță publicistică... Printre noile ei sarcini se afla și lupta împotriva elementelor capitaliste care își ridicaseră capul atât la oraș, cât și la sat, împotriva „foștilor“, care nutreau speranțele revenirii la „vechile timpuri“, împotriva „murei filistinului descărcăreț“, împotriva denaturărilor birocratice, care subminau temeliile democrației sovietice“.²⁸

Contradicțiile N.E.P.-ului ofereau dramaturgilor-comediografi un material deosebit de bogat, de care s-a folosit și Mihail Bulgakov. Trebuie spus că, în acest gen al comediei cu tematică cotidiană contemporană, el nu era un pionier. Încă în anii 1923—1925 apar, una după alta, comedii cum ar fi *Sivolapinskaia* de D. Cijevski, *Naționalizarea femeilor* de I. Iurin, precum și altele, de o importanță mai mare pentru acea perioadă, cum sînt *Plăcinta* de B. Romașov sau *Mandatul* de N. Erdman. Pe fundalul acestor însemnate realizări ale comedigrafiei sovietice și al unor aprinse discuții privitoare la problemele satirei, a apărut și comedia bulgakoviană *Apartamentul Zoikăi*.

Firește, în procesul formării sale, satira teatrală sovietică a folosit bogata experiență creatoare a unor mari predecesori, ca Gogol, Saltîkov-Scedrin, Suhovo-Kobilin și s-a sprijinit pe tradițiile clasice ale comediei rusești. Calea pe care pornise comedia sovietică, mai ales cea satirică, n-a fost însă din cele mai ușoare. „Înainte de toate, era necesar ca satira teatrală sovietică să fie apărată de pretențiile unor așa-ziși „prieteni“, care încercau să-i împrumute un caracter pseudopolitic. Eforturi considerabile erau însă necesare și pentru a rezista atacurilor lansate de cei care se ridicau împotriva necesității satirei ca atare“²⁹. Polemicile privitoare la satiră, începute încă în anul 1923, au luat sfîrșit în anul 1930, prin victoria partizanilor satirei, însă influența ideilor promovate de către „prigonitorii“ ei s-a mai resimțit încă multă vreme, luînd uneori chiar forme active.

Piesa *Apartamentul Zoikăi* a constituit așadar și ea o comedie, o comedie de moravuri și de situații, fiind

însă imaginată de Bulgakov — după cum arăta autorul însuși³⁰ — ca o „bufonadă tragică“ în care, prin intermediul unor măști, sînt prezentați o serie de afaceriști, de teapa nepmanilor moscoviți. În piesă există un mare număr de situații „dure“, iar o serie de scene sînt realizate utilizînd un grotesc violent. Piesa conține și elemente de intrigă polițistă. Pusă în scenă în același an (1926), în interpretarea celor mai buni actori ai teatrului „E. Vahtangov“, piesa s-a bucurat de mult succes, dar, după o sută de reprezentații, a fost scoasă din repertoriu, deoarece spectacolele trezeau în public reacții contrare celor scontate de realizatori, ceea ce contravenea intențiilor inițiale ale teatrului.

După reprezentarea pieselor *Zilele Turbinilor* și *Apartamentul Zoikăi*, noile opere dramaturgice ale lui Bulgakov erau așteptate nu numai cu circumspecție, dar începuseră să fie apreciate, apriori chiar, ca niște lucrări ce vor înfățișa, firește, ori ceva ostil noii orînduiri, ori niște meditații elegiace despre trecut.

În această perioadă însă, dramaturgul lucra cu multă încordare la realizarea unei piese, care, după opinia noastră, va deveni o culme a dramaturgiei sale. Este vorba de *Fuga*. Această piesă, continuînd cele mai bune tradiții ale dramei realiste clasice rusești, a adăugat totodată o serie de cuceriri ale teatrului „de stînga“ și chiar unele metode folosite pe atunci în domeniul „Marelui Mut“. Se poate afirma că opera anterioară, *Apartamentul Zoikăi*, a jucat un rol deloc pasiv în perioada cînd se pregătea realizarea unei piese ca *Fuga* și, în consecință, trebuie privită nu ca un corp străin, ci ca o etapă legitimă în drumul spre realizarea unei drame eroice popular-revoluționare.

Fuga a dat naștere unor confruntări de-a dreptul violente. Principalii partizani ai piesei erau K. Stanislavski, V. Nemirovici-Dancenko, Maxim Gorki și Lunacearski, opinia lor despre *Fuga* fiind, în general, aceea că, prin noua sa operă, autorul învinuiește gărzile albe de comiterea unor crime sîngeroase împotriva poporului, reușind să arate în același timp că patriotismul rus a devenit o realitate numai după Revoluție, în ipostaza lui de patriotism sovietic. Cît despre calitățile artistice

ale piesei, ele nu erau puse la îndoială nici chiar de către adversarii dramaturgului din Glavrepertkom (Comitetul pentru repertorii). Stilul personal al lui M. Bulgakov, pe care l-am caracteriza drept un stil de tragi-comedie, s-a regăsit cu prisosință în această mare creație a sa.

Deceniul al treilea se apropia de sfârșit, și piesa contemporană ocupase deja un loc trainic în repertoriul teatrelor sovietice. Publicațiile de specialitate începuseră să se preocupe de multă vreme de calitatea, ca și de nivelul artistic al pieselor prezentate. Genul dramei cu conținut eroico-revoluționar cunoaște mutații vizibile, trecînd de la înfățișarea unor episoade tipice din timpul războiului civil, la desfășurarea mult mai amplă a acestei tematici. Genul de cronică documentară folosit în anii '20 și „repliat“ un timp, din cauza ofensivei pe care o declanșase fantezia artistică a autorilor și modalitatea lor de generalizare a problemelor dezbătute, renaște acum, dar la un alt nivel al „spiralei“ evoluției dramaturgiei. O asemenea tendință nu-i rămîne străină nici lui M. Bulgakov. În *Fuga*, noua lui piesă, în locul Kievului natal din *Zilele Turbinilor*, apar Sevastopolul, Parisul, Constantinopolul, iar în locul micului apartament al Turbinilor, sînt înfățișate un bufet într-o gară din Crimeea, o mănăstire, un cartier periferic al Constantinopolului locuit de săraci... Urișul fundal al maselor de oameni creat de Mihail Bulgakov în *Fuga*, deplasările dezinvolve și contrastante ale acțiunii, care se desfășoară nu numai în limitele unei singure țări, ci și în state diferite, creează o vastă imagine a ultimei faze din existența gărzilor albe. Este interesant de amintit și faptul că, pentru crearea figurii lui Hludov — protagonistul piesei —, dramaturgul s-a folosit de materialul documentar cuprins în memoriile, publicate în volumul *Crimeea în 1920*, de către generalul țarist I. Slașciiov, revenit din emigrație în Rusia Sovietică. Primind inițial aprobarea de a fi reprezentată numai la M.H.A.T., după numai două săptămîni, reprezentațiile cu această piesă au fost interzise în mod categoric. Această interdicție a fost însoțită de un articol zdrobitor, publicat în ziarul „Pravda“ din 24 octombrie 1928.

Dramaturgul a suferit mult din cauza interzicerii piesei. Unele momente ale „luptei inegale“ pe care a dus-o cu Glavrepertkom-ul și-au găsit expresia în următoarea sa piesă, o farsă, intitulată *Insula purpurie*, textul lucrării fiind însoțit de următorul subtitlu: „Roman de Jules Verne. Traducere din limba franceză în cea esopică, de M. Bulgakov“. Farsa la care ne referim tratează punerea în scenă a unei piese „roșii“, scrise de mîntuială de către protagonist, — un dramaturg „aborigen“, lipsit de tradiții culturale —, pe nume Dîmogațki, piesă ticluită la comanda unui teatru de provincie, în dorința de a intra în grațiile unui alt personaj, Savva Lukici, unul dintre „stilpii“ Glavrepertkomului.

Punerea în scenă la teatrul Kamernii, de către regizorul A. Tairov, în anul 1928, a *Insulei purpurii* a declanșat un scandal, deoarece regizorul pusese actorilor măști, care îi înfățișau pe membrii de atunci ai Glavrepertkom-ului. Piesa a fost aspru criticată și apoi scoasă din repertoriu. Curînd după aceea, M. Bulgakov a solicitat aprobarea de a pleca temporar în străinătate.

Înrăutățirea situației ce se constată în cariera scriitoricească a dramaturgului era legată și de faptul că, în anul 1928, Z. Kaganski, fostul editor al revistei „Rossia“ a publicat în străinătate unele opere ale lui M. Bulgakov, fără ca scriitorul să cunoască acest lucru, iar *Apartamentul Zoikăi*, pus în scenă la teatrul „Vieux Colom-bier“ din Paris, în traducerea lui Mary Reinhardt, păcătuise prin inexactități și abateri de la textul original. Toate acestea au provocat, îndată după aceea, un protest energic din partea scriitorului. El a trimis agenției T.A.S.S. o scrisoare prin care declara că toate tratativele privitoare la punerea în scenă a pieselor sale în Europa au fost duse de către Comisariatul Poporului pentru Învățămînt și că el, M. Bulgakov, n-a tratat niciodată în mod separat această problemă, nici cu editorul Z. Kaganski și nici cu vreun regizor de teatru din străinătate. „Z. Kaganski mi-a adus mari prejudicii și neplăceri“, arăta dramaturgul în încheierea protestului său, intenționînd să se adreseze forurilor judiciare în legătură cu actele samavolnice ale fostului editor³¹. Totodată, el a trimis unor rude ale sale, aflate la Paris, o scrisoare cu rugă-

mintea stăruitoare ca ele să verifice personal textele pieselor care aveau să fie puse în scenă acolo, cu scopul ca nici una din aceste piese să nu conțină „născociri și adaosuri antisovietice“.

În luna martie 1929, din repertoriul M.H.A.T.-ului a fost scoasă și piesa *Zilele Turbinilor*. Timp de câțiva ani după aceea, numele lui M. Bulgakov nu mai apare pe nici un afiș teatral. „Caracterul hotărît al tuturor acestor măsuri era legat în mod indiscutabil de faptul că I. V. Stalin a avut o părere negativă despre *Fuga* și despre *Insula purpurie*“³². Pentru scriitor a început un sezon mort. Piesele lui nu mai erau nicăieri publicate sau puse în scenă. Atitudinea față de Bulgakov căpătase aspectul unui complot al tăcerii. Cu toate acestea, nici măcar în anul 1929, cel mai greu pentru scriitor, el n-a încetat să scrie. Mihail Bulgakov meditează cu o tristă ironie la cariera sa de scriitor, care cunoscuse atâtea evenimente, încît l-ar fi putut îndemna încă de pe atunci să-și scrie memoriile. În aceste condiții ia ființă un nou manuscris intitulat *Către un prieten neștiut de nimeni*. Datat „septembrie 1929“, manuscrisul a rămas neterminat, reprezentînd, probabil, o variantă inițială, o schiță a viitorului său *Roman teatral*.

În anul 1930, M. Bulgakov adresează o scrisoare guvernului. El dorește să-și definească locul în viață și în literatură. În scrisoare sînt amintite învinuirile criticii care acordase *Insulei purpurii* calificativul de scriere defăimătoare. „Acest lucru nu este cu puțință, scrie dramaturgul, măcar și pentru faptul că revoluția este un fenomen grandios... Criticul V. Blum, continuă el, este de părere că orice scriitor satiric din U.R.S.S. atentează la orînduirea sovietică... În acest caz, eu ofer țării un regizor-specialist și un actor absolut cinstit, lipsit pînă și de umbra unor intenții de sabotaj... și solicit un post de asistent de regie la M.H.A.T. Dacă nu voi fi numit ca regizor, solicit un post salarizat de figurant. Dacă nu se poate să fiu numit ca figurant, solicit un post de muncitor de decoruri... Dacă nici acest lucru nu va fi posibil, cer guvernului sovietic să procedeze cu mine așa cum va crede de cuviință, dar să procedeze în vreun fel“.

Trei săptămîni mai tîrziu, M. Bulgakov a primit un răspuns pozitiv. Într-o convorbire avută cu I. V. Stalin, scriitorul nu s-a declarat de acord cu propunerea de a pleca în străinătate, pentru a se stabili definitiv acolo, spunînd că s-a gîndit mult la aceasta și a ajuns la concluzia că „un scriitor rus nu poate trăi în afara Patriei sale“. La începutul lunii iunie, M. Bulgakov a fost vizitat de o delegație a Teatrului tineretului muncitor din Moscova (T.R.A.M.), cu acest prilej oferindu-i în mod oficial funcția de secretar literar al teatrului. Scriitorul a fost profund mișcat de această propunere și a acceptat-o. Totuși, el nu și-a continuat activitatea la acest teatru, căci, în toamna anului 1930, a revenit în cadrul M.H.A.T.-ului.

De aici încolo începe cea de-a treia și ultima perioadă a creației dramaturgului. Angajat pe post de asistent de regie, îi va scrie lui K. Stanislavski, aflat la tratament în străinătate: „După profunda tristețe datorată pieselor mele, ...m-am simțit ușurat, trecînd, după o lungă pauză și într-o nouă calitate, pragul teatrului creat de Dumneavoastră spre gloria țării. Konstantin Sergheevici! Primiți-l cu suflul deschis pe noul regizor! Și vă rog să-l credeți că iubeste teatrul Dumneavoastră...“³³. K. Stanislavski i-a răspuns: „Nu vă puteți închipui cît de mult mă bucură venirea Dumneavoastră la teatrul nostru! Am avut prilejul să lucrăm cu Dumneavoastră numai la cîteva repetiții ale *Turbinilor*, dar mi-a fost de ajuns ca să-mi dau seama că aveți stofă de regizor (ba, poate, chiar și de actor?!). Molière și mulți alții au îmbinat această profesiune cu preocupări literare. Vă adresez salutul meu cordial, cred sincer că veți avea succes și doresc foarte mult să încep a lucra cît mai curînd cu Dumneavoastră...“³⁴.

Frecventînd cu regularitate repetițiile, participînd la montarea într-o formă nouă a piesei sale *Zilele Turbinilor*, primind aprobarea ca, pe lîngă aceasta, să pună în scenă și *Fuga*, nelipsind niciodată de la repetițiile acestor piese, M. Bulgakov lucrează totodată, cu multă asiduitate, și acasă, la realizarea unor opere noi. În această ultimă perioadă a creației sale el a scris zece piese de teatru, două scenarii cinematografice, patru li-

brete de operă, fapt care demonstrează că și în anii la care ne referim a prevalat calitatea sa de dramaturg. Totuși, în afara acestor lucrări destinate teatrului sau platourilor cinematografice, M. Bulgakov a continuat să scrie și proză. Într-adevăr, *Viața domnului de Molière* a fost scrisă aproape concomitent cu realizarea piesei *Cabala bigoților*, acest volum fiind definitivat în anul 1933. În aceeași perioadă, Mihail Bulgakov isprăvește (în anul 1936) *Roman teatral*, ale cărui prime începuturi datau, după cum am mai amintit, încă din anul 1929. Dar cel mai important fapt este acela că scriitorul continuă să-și redacteze celebra-i operă, — romanul său filozofic *Mae-strul și Margareta* —, a cărui temă fusese conturată inițial în povestirea *Un consultant cu copite*. În total, la acest roman, M. Bulgakov a lucrat timp de aproape doisprezece ani, procedînd la o ultimă revizuire chiar în preajma morții sale.

În aceeași perioadă, scriitorul conduce repetițiile premergătoare punerii în scenă a piesei sale *Cabala bigoților* și, în paralel cu aceasta, recurge la unele modificări în text. Întrucît aceste modificări nu au fost prea importante, se poate considera că piesa despre Molière și epoca lui a luat forma definitivă între anii 1929—1930. Referindu-ne însă la cronologia spectacolelor propriu-zise, se poate observa că premiera piesei a avut loc abia în anul 1936. Cu mult înaintea acestei premiere, M. Bulgakov a realizat și o foarte izbutită variantă scenică a *Sufletelor moarte* de Gogol, participînd la montarea ei în calitate de regizor secund. Această variantă și-a păstrat și astăzi un loc stabil, atît în repertoriul M.H.A.T.-ului cît și în cel al teatrului Malii.

Aici e cazul să amintim că, între anii 1929—1932, montarea la M.H.A.T. a unor dramatizări după opere clasice rusești era realizată într-un vădit spirit polemic față de principiile regizorale ale lui V. Meyerhold, aplicate de acesta la teatrul avangardist pe care-l conducea. Astfel, K. Stanislavski încerca să demonstreze, prin propria sa activitate creatoare, că dramaturgia clasică conține în ea însăși premisele unor rezolvări novatoare, ceea ce implică o înțelegere profundă a sensului pieselor respective, nicidecum destrămarea lor. M. Bulgakov va

include, în dramatizarea sa după Gogol, un personaj denumit „I-ul“, care trebuia să apară pe scenă într-o vestimentație folosită în anii '30 ai secolului XIX de către rușii care călătoreau prin Italia. „I-ul“ urma să comunice publicului ideile lui Gogol, idei răspândite în comentariile sale poetice, în scrisorile lui, în ciornele unor opere. Această figură fantastică, închipuindu-l pe însuși autorul *Sufletelor moarte*, devenise, așadar, personajul principal al dramatizării. Stanislavski însă, participând și el la cea de-a doua etapă a pregătirii piesei pentru viitoarea premieră, a anulat tot ce fusese făcut pînă atunci, îndrumîndu-i pe actori spre interpretarea subiectului real al operei dramatizate, în afara căruia, considera el, nu ni-l puteam imagina pe Gogol. Prin acest nou spectacol realizat, Stanislavski își continua polemica atît cu Meyerhold, care montase în viziunea-i caracteristică o altă operă a marelui clasic (*Revizorul*), cît și cu Andrei Belii care încercase să lipsească creația lui Gogol de specificul ei rusesc. Renunțarea la acest personaj, „I-ul“, a reprezentat însă o scădere în ce privește desfășurarea piesei. A apărut chiar primejdia înfățișării unei simple galerii de personaje tipice, din rîndul moșierimii rusești. În același timp, din spectacol a dispărut și tensiunea proprie conflictului din *Suflete moarte*, acuzațiile criticii, potrivit cărora M.H.A.T.-ul ar fi alunecat pe panta naturalismului, dovedindu-se a fi, într-o anumită măsură, întemeiate³⁵.

În continuare, în anul 1931, M. Bulgakov va scrie o dramă, cu titlul *Adam și Eva*, încercînd să-și aleagă personajele principale din marea masă a tineretului sovietic. În această piesă, autorul abordează, pentru întîia oară, problematica destinului omului de știință indiferent la transformările sociale din jurul său, apolitic și retras, care devine, treptat, cu sau fără voia lui, implicat și chiar răspunzător pentru distrugerii sau evenimente tragice, la care asistase ca simplu martor.

Anii următori, 1932 și 1933, marchează revenirea lui M. Bulgakov la tema molièriană. Dramaturgul creează pentru Teatrul „Studio“, condus de I. Zavadski, o originală variație (în spirit pirandellian) pe teme preluate din comediile lui Molière, cu titlul de *Jourdain cel smintit*

și pe care autorul a definit-o ca fiind o „molièriană în 3 acte“. Piesa n-a fost pusă în scenă. În 1933 M. Bulgakov a definitivat biografia romanțată a lui Molière, care urma să fie publicată în colecția „Biografiile oamenilor celebri“, inițiată de Maxim Gorki, și a tradus în limba rusă *Avarul*, versiune care a înlocuit în scurtă vreme traducерile anterioare, aflate în repertoriile unor teatre.

În anul 1934, scriitorul abordează din nou genul comediei. Piesa intitulată *Euforie*, scrisă în acest răstimp, n-a fost jucată nicăieri în anii '30 și n-a atras atenția regizorilor nici în zilele noastre. O nouă versiune a ei însă, realizată sub forma unei amuzante comedii cu elemente de scenariu cinematografic și avînd ca punct de plecare unele contraste și asemănări între contemporaneitate și epoca lui Ivan cel Groaznic (titlul ei fiind *Ivan Vasilievici e supărat*) a fost acceptată, pentru a fi pusă în scenă de către Teatrul de Satiră din Moscova. Ca perioadă, elaborarea acestei lucrări coincide cu realizarea de către Bulgakov a unui scenariu cinematografic după piesa *Revizorul*, de Gogol. Teatrul de Satiră a adus piesa pînă la repetiția ei generală, dar ea a fost scoasă din repertoriu, ca urmare a unui articol critic apărut în ziarul „Pravda“ din 9 martie 1936.

Anterior, încă în cursul anului 1935, cînd începuseră pregătirile pentru comemorarea lui Pușkin (în 1937 aveau să se împlinească o sută de ani de la moartea poetului), Mihail Bulgakov își propusese să scrie, în colaborare cu V. Veresaev, o dramă, cu titlul *Ultimele zile (Pușkin)*. Colaborarea s-a întrerupt și dramaturgul a definitivat piesa abia patru ani mai tîrziu, M.H.A.T.-ul acceptînd-o tot atunci, pentru a o pune în scenă. Deși dependentă în mare măsură de punctul de vedere al exegeților lui Pușkin, de la începutul celui de-al treilea deceniu, — căci întreg materialul documentar cules de Veresaev urma opinia istoricului L. Șciogolev, potrivit căruia vina pentru moartea poetului ar fi purtat-o, în primul rînd, soția acestuia —, drama demonstrează la rîndul ei talentul incontestabil al celui care a scris-o. Printre altele, dramaturgul a izbutit să realizeze aici dificilul „efect al participării“ poetului, fără a-l include printre personajele acestei opere. Piesa a văzut lumina rampei în anul

1943, și, cu tot caracterul oarecum „inactual“ al prezentării ei în anii războiului, s-a bucurat de mult succes în rîndurile spectatorilor.

În anul 1936, a avut loc premiera celei de-a doua „culmi“ din dramaturgia lui M. Bulgakov, și anume, a dramei *Cabala bigoților*. Pregătirea acestui spectacol a durat cinci ani, aducînd autorului piesei, poate, cele mai mari necazuri din întreaga lui carieră de dramaturg. Mai întîi, la pregătirea amintită a participat regizorul N. Gorceakov, cel care inițiasse prezentarea la Teatrul de Satiră a piesei *Ivan Vasilievici e supărat*, ulterior repetițiile desfășurîndu-se acasă la Stanislavski. Din acel moment însă, s-a constatat că opinia dramaturgului privitoare la *Cabala bigoților* era diametral opusă celei exprimate de către conducătorul M.H.A.T.-ului. Stanislavski dorea să înfățișeze „un geniu care «crește» de la un tablou la altul“, în timp ce, zicea el, piesa lui Bulgakov „denaturează tot ce cunoașteam noi din școală despre Molière“³⁶, autorul intenținînd să demonstreze că „cel mai mare comedigraf din lume... ar fi trăit o viață tragică, înfricoșătoare...“. În piesă, ca și în romanul pe aceeași temă, ni se relevă tragedia unui artist care, adaptîndu-se în aparență vremurilor, piere, din cauză că încearcă să rămînă, totuși, el însuși.

Nepotrivita selecție a actorilor, la care s-a adăugat insuficienta înțelegere a sensurilor piesei, atît de către conducerea M.H.A.T.-ului, cît și de către regizorul N. Gorceakov au determinat în mare măsură eșecul acestei piese, deși în rîndul spectatorilor ea s-a bucurat de succes. Totuși, după numai șapte reprezentații, *Cabala bigoților* a fost scoasă din repertoriu. Grelele încercări prin care trecuse scriitorul încep să lase urme. Mihail Bulgakov are primele simptome ale unei maladii renale ereditare, iar nervii încep să-i cedeze.

Dintr-o serie întregă de motive — căderea *Cabalei bigoților* fiind probabil cel mai important —, în luna aprilie a anului 1936, dramaturgul părăsește M.H.A.T.-ul, ocupînd un post de libretist la teatrul Bolșoi, însă legăturile sale cu M.H.A.T.-ul vor continua. În acest răstimp Bulgakov își va realiza ultimele două piese desti-

nate scenei M.H.A.T.-ului : *Don Quijote* (1938) și *Batum* (1939).

În adaptarea pentru scenă a operei lui Cervantes, Mihail Bulgakov și-a demonstrat din nou înaltele virtuți de dramaturg. Concepută ca un triptic, piesa *Don Quijote* este strict structurată și urmează doar câteva din temele principale ale romanului : tema prieteniei și încrederii, tema dragostei pămîntene adevărate, tema onoarei și demnității omenești. Versiunea realizată de dramaturg manifestă, de asemenea, și unele deosebiri față de opera lui Cervantes. De pildă, în piesa lui Bulgakov, personajul Don Quijote nu pare nici o clipă ridicol, este intelectualizat, iar trăsăturile sale sufletești sînt marcate de un lirism evident. Deși înșelat și înfrînt, Don Quijote rămîne, pînă în finalul piesei, el însuși. Valoarea și originalitatea acestei piese sînt subliniate nu atît de unele schimbări pe care le suferă în desfășurarea subiectului, cît de scena morții lui Don Quijote, unde autorul atinge profunzimile tragediei. Premiera piesei a avut loc, aproape concomitent la Leningrad și la Moscova, în anul 1941.

Drama *Batum* a fost scrisă la rugămintea conducătorilor M.H.A.T.-ului, la numai un an înaintea încetării din viață a scriitorului. Numărînd patru acte, drama evocă greva din anul 1913 a muncitorilor petroliști din Batum, exilarea tînărului, pe atunci, I. V. Stalin, în Siberia Răsăriteană, pe malul fluviului Enisei, evadarea și revenirea lui în ținuturile natale. Acțiunea se desfășoară în două planuri : unul descrie activitatea desfășurată în ilegalitate, de către revoluționarii acelor vremuri, celălalt înfățișînd curtea imperială în plin proces de descompunere morală, sub stăpînirea țarului Nikolai al II-lea, în pragul primului război mondial³⁷. Aceste episoade de curte, care aduc în scenă ambianță și personaje din preajma tronului, sînt realizate cu o pronunțată tentă satirică. Este posibil ca autorul să fi inclus aici și unele materiale pregătite de el anterior pentru o dramă istorică (rămasă în proiect), ce urma să evoce importante evenimente ale anilor 1916—1917, printre personaje urmînd să figureze însuși Nikolai al II-lea, Rasputin, precum și întreaga curte imperială.

Pierderea vederii, survenită pe neașteptate, în toamna anului 1939 și care a reprezentat ultima fază a maladiiei renale amintite, l-a determinat pe M. Bulgakov să petreacă ultimele luni ale vieții sale ținut la pat. Orb, muribund, știind prea bine, ca medic, că sfârșitul nu va întârzia să sosească, scriitorul procedează la o ultimă revizuire a romanului său *Maestrul și Margareta*.

Aici, la locuința sa din bulevardul Suvorovski nr. 25, scriitorul, aflat pe patul de moarte, a fost vizitat de către A. Fadeev. „Atît oamenii politici, cît și literații care-i fuseseră contemporani“, — avea să scrie acesta mai târziu —, „știu că Bulgakov a fost un om care nu și-a încărcat niciodată cugetul cu minciuni, nici în activitatea sa creatoare, nici în viața sa cea de toate zilele, că drumul său a fost întotdeauna marcat de o sinceritate autentică ; impresia pe care el a produs-o asupra mea este de neșters... oamenii de mîine îl vor cunoaște din ce în ce mai bine, cu mult mai bine decît cei care i-au fost contemporani...“³⁸.

La data de 10 martie 1940 scriitorul a încetat din viață. La modesta lui înmormîntare au luat cuvîntul dramaturgi, regizori ai M.H.A.T.-ului, actori.

„Cu dramaturgi de talia și valoarea lui Mihail Afanasievici, teatrul M.H.A.T. s-a întîlnit arareori, și e puțin probabil să izbutim a aprecia astăzi, pe deplin, întreaga importanță a acestei întîlniri“, — avea să afirme atunci P. Markov, secretar literar al teatrului M.H.A.T., adăugînd : „Dramaturgia i-a fost cea mai apropiată, căci spiritul său s-a aflat într-o neconținută mișcare în căutare de frumos“³⁹.

M. Bulgakov a fost înmormîntat la cimitirul Novodevicie din Moscova⁴⁰.

OMUL ȘI ISTORIA ÎN PERSPECTIVĂ REVOLUȚIONARĂ

*„Vremurile de legendă se sfîrșiră și, deodată,
începu, amenințătoare, Istoria.”*

Romanul *Garda albă* a fost scris timp de trei ani (1921—1924) și de la publicarea lui (rămas neterminat), pînă la premiera piesei *Zilele Turbinilor* nu trecuseră decît nouă luni. Criticii acelei perioade a anilor '20, care stigmatizaseră deja romanul *Garda albă*, declarîndu-l „dăunător din punct de vedere ideologic”, își revărsau acum întreaga lor indignare asupra piesei. Discuțiile aprinse, stîrnite de punerea în scenă a *Zilelor Turbinilor* au determinat „contopirea”, în conștiința adversarilor lui Bulgakov, a piesei cu romanul, criticii respectivi omițînd faptul că, deși înrudite genetic, ele reprezentau totuși două creații artistice distincte.

Romanul *Garda albă*, cea dintîi scriere de mari proporții a lui Bulgakov, a fost realizat sub influența directă a mării literaturi ruse de la începutul secolului al XX-lea și poartă pecetea sentimentului propriu epocii de criză generală a spiritualității, incluzînd aici erodarea conștiinței religioase. Epoca înaltelor principii etice creștine intrase în agonie, iar marea literatură a vremii încerca să deslușească temeliile unei morale noi, căci dependența destinului individuale de cel al poporului devenise o realitate mai evidentă ca oricînd. Puternica dezvoltare a diverselor curente moderniste în literatura rusă a primului deceniu al secolului nostru, nu reușise, totuși, să estompeze figurile „patriarhilor”. Autoritatea lui Tolstoi deținea, încă, o poziție dominantă, datorită atitudinii sale profund cetățenești față de regimul țarist și de evenimentele celei dintîi revoluții ruse din anul 1905. Literatura vremii încerca totodată o puternică influență a lui Dostoievski, conștientizîndu-se treptat inevitabilitatea dispariției unei întregi perioade istorice, iar această așteptare încordată a unor transformări epocale în viața întregii țări își găsea, firește, propria-i re-

flectare în literatură și artă. Individualități dintre cele mai strălucite din domeniul literelor — amintindu-i numai pe Andreev, Bunin, A. Tolstoi, Cehov, Gorki — aveau deplină posibilitate, contemporani fiind, să intre, prin intermediul creației lor, într-un efervescent dialog artistic. Printre principiile care se înscriu în circuitul de valori estetice ale epocii se remarcă noua atitudine față de personajul literar. Destinul uman devine supus unui număr tot mai mare de influențe imprevizibile, iar caracterele personajelor imaginate de scriitorii vremii devin mereu mai instabile, intelectul lor resimțind o stare de tensiune extremă. Atenția acordată stilului, interesul manifestat pentru formă și textualitate conferă prozei muzicalitate și ritm, iar atmosfera spirituală specifică epocii va determina finaluri „deschise“, ca urmare a lipsei unor structuri precise a subiectelor. Către anul 1910, neorealismul devine o modalitate estetică larg acceptată în literatura rusă.

Romanul, ca specie literară, își va pierde în Rusia rolul preponderent, fiind înlocuit de nuvelă, povestire, schiță, sau de proza scurtă de inspirație folclorică, care cunosc în această perioadă o adevărată înflorire.

Tendința dominantă, ce se constată sub aspect tematic în domeniul prozei, indiferent de specie, rămîne, totuși, încercarea de a evalua și transfigura artistic experiența istorică acumulată de Rusia, alte teme predilecte ale prozatorilor vremii fiind cele referitoare la umanism și la fericirea omului. Întrebărilor fundamentale la care literatura secolului XIX-lea încercase să găsească răspuns („Cine e de vină?“, „Ce-i de făcut?“), începutul de secol XX le opune dilema „Cum să trăim mai departe?“, ecourile acestei întrebări fatidice resimțindu-se și în cel dintîi dintre romanele lui M. Bulgakov.

În primii ani de după revoluția din Octombrie numărul schițelor, nuycelor și romanelor publicate era foarte scăzut, iar cărțile apărute nu izbuteau să reflecte acuitatea, intransigența și duritatea conflictelor sociale ale epocii. Apariția *Gărzii albe* se conturează însă pe fundalul unei înviorări a romanului sovietic, pentru ca, începînd cu mijlocul celui de-al treilea deceniu al seco-

lului XX, proza sovietică să atingă acel înalt nivel ideologic și estetic care o va consacra pentru posteritate¹.

Critica acestei perioade îl plasează pe Bulgakov, alături de alți prozatori ca E. Zamiatin, A. Tolstoi și I. Ehrenburg, „în dreapta trunchiului literaturii proletare”. Dar dacă începuturile creației literare ale lui Ehrenburg și A. Tolstoi datează de dinainte de Revoluția din Octombrie, Bulgakov începe să scrie în perioada postrevoluționară. Cu toate acestea, operele lor prezintă incontestabile similitudini tematice, deși există și substanțiale deosebiri. Abordînd o temă actuală pentru acea perioadă, pe care am putea-o numi „intelectualitatea și revoluția”, romanul *Garda albă* a reprezentat o apariție originală și distinctă fără de care, — după aprecierea lui A. Fadeev —, „literatura sovietică ar fi rămas incompletă”². Deși Bulgakov a descris numai un singur aspect al revoluției, experiența sa de viață și artistică a conferit romanului o certă permanență în timp; decelarea și relevarea atitudinii pe care a avut-o față de revoluție o parte a intelectualității ruse a deschis, încă din paginile acestei opere, calea spre o mai bună înțelegere a dramei spirituale trăite de Maxim Gorki, a sensurilor poemului *Sciții* de A. Blok, a poeziei Marinei Tsvetaeva, a creației lui Boris Pasternak.

Romanul *Garda albă* este realizat sub forma unei cronici de familie, modalitate binecunoscută în literatura rusă și care căpătase o dezvoltare aparte la sfîrșit de secol XIX și început de secol XX. Descriind viața cîtorva generații, Bulgakov urmărește soarta intelectualității ruse și deschide totodată o perspectivă asupra viitorului celor mai tineri reprezentanți ai acestei păтури sociale³.

De remarcat că, spre deosebire de „cronicile de familie” din literatura rusă clasică, cum ar fi cele create de Aksakov, Tolstoi, Ertel, Bunin ș.a., operele de acest gen, aparținînd noii literaturi sovietice, analizează soarta individului într-o strînsă interdependență cu cea a clasei, neamului, clanului, familiei din care individul în cauză face parte, iar soarta celor trei frați Turbin este urmărită prin prisma acestei interdependențe. Existența lor se încadrează în existența supusă destinului istoric al societății.

Așadar, ...într-un mare Oraș (este vorba de Kiev — orașul natal al lui M. Bulgakov), în casa familiei Turbin, după moartea mamei lor, rămân doi frați și o soră. Viața tihnită și îndestulată a familiei cunoaște o cotitură bruscă: în Rusia are loc revoluția din Octombrie. Prin originea, simpatiile și jurământul militar, cei doi frați aparțin, implicit, mișcării albgardiste. Situația se complică și mai mult prin faptul că, în Ucraina acelei vremi, are loc o confruntare între mai multe forțe politice. Orașul este ocupat, pe rînd, cînd de către monarhiști, cînd de naționaliști. Se încearcă la un moment dat chiar separarea Ucrainei de „Rusia bolșevică“, la conducere fiind instalat hatmanul Skoropadski, un protejat al Germaniei. Curînd însă hatmanul este înlăturat de către membrii mișcării naționaliste conduse de Petliura. Dar cetele lui Petliura nu aduc nici o schimbare în viața poporului, ci, dimpotrivă, se dedau la jafuri și crime. În cele din urmă, sosește vestea că de Oraș, încet, dar fără oprire, se apropie, după cum spune autorul, „cea de-a treia forță“, unitățile Armatei Roșii. Trupele lui Petliura părăsesc Orașul și „se destramă ca un fum“. În aceste împrejurări atît de complexe, cei trei frați Turbin ajung să înțeleagă atît inconsistența ideilor care animaseră mișcarea albgardistă, cît și prăbușirea acelor valori pe care se sprijinise modul lor de viață din trecut. Sinceri și cinstiți sufletește, ei optează, la ceas de cumpănă, pentru „noua Rusie“.

Garda albă este un roman al reevaluării unor precepte și al recunoașterii curajoase a faptului că multe din aceste idealuri și principii s-au demonetizat, că singele, vărsat întru apărarea lor, a fost un sacrificiu inutil. Nu este vorba însă de întreg acest complex valoric. Acele valori „absolut nemuritoare“ trebuie, în concepția scriitorului, să fecundeze o nouă organizare, o nouă cultură. Optînd, în romanul său, pentru o abordare istorică a tematicii revoluționare, Bulgakov tratează aici noțiunea de revoluție ca pe un rezultat al implacabilului Destin Istoric, deși el însuși se considera a fi un adept al „marii Evoluții“. Înfățișînd drama sufletească trăită de intelectualitatea rusă onestă, carne din carnea căreia era el însuși, Bulgakov nu putea să conceapă dezvoltarea

noi societăți fără această intelectualitate, ca forță *principală* a dezvoltării istorice.

Concepția lui Mihail Bulgakov despre popor este deosebit de complexă și înzestrată cu veritabile tonalități de tragedie. Considerînd revoluția ca pe o punițiune din partea poporului, pe deplin meritată nu numai de moșierimea exploatatoare, dar și de intelectualitatea răstăcită în labirintul unui „sentimentalism“ vetust, Bulgakov împărtășea totodată opinia, potrivit căreia, masele populare nu erau încă pregătite pentru a adopta o nouă idee socială, iar trecerea spre socialism a unei societăți semif feudale îi apărea ca improbabilă, într-un răstimp atît de scurt. Procesul anevoios al transformării unui întreg sistem de viață de pe un teritoriu imens, populat de milioane de oameni, îl conducea, în anii '20, la ideea unei situații de criză, idee care transpare atît în scrierile sale satirice, cît și în piesele sale de teatru. *Garda albă* înfățișează o revoltă populară justificată, „bolșevismul petliurist“, căruia autorul însuși i-a fost martor.

Cel dintîi epigraf al romanului reprezintă un citat din *Fata căpitanului* de Pușkin. Imaginea viscolului, a vifor-niței este menită să evoce, metaforic, insurecția populară a țăranilor. Anul 1918 se arăta a fi „mereu mai înspăimîntător, mai involburat“, întrucît dinspre „miazănoapte urla neîncetat vifor-nița, iar aici, ...pîntecul răscolit de război al pămîntului se pornise să bubueie și să mor-măie fără de istov“.

Această imagine a revoltei populare văzută ca o vije-lie, ca o vifor-niță, ca o „sălbatică vîntoasă rusească“, străbate întreaga literatură rusă clasică, în timp, venind tocmai de la Pușkin. Elocvente epigrafe din opera ma-relui poet sînt găzduite nu numai de paginile acestui roman dar și de *Povestirile unui tînăr medic*, a căror acțiune se petrece în anul 1917, și reprezintă niște remi-niscente scumpe ale vechii culturi.

Experiența personală, legată de evenimentele din Kiev, transformă romanul *Garda albă* într-un document al epocii, lipsit de acea inevitabilă și frecventă „demitizare“; multiplele meditații filozofice și generalizări în-treprinse într-un spirit umanist încearcă să împace con-tradicțiile istorice printr-o apreciere făcută de pe poziții

nepărtinitoare. Narațiunea nu este realizată de la persoana întâi, „eul“ autorului rămânând insesizabil, deși fiecare amăhant, începînd cu localizarea imobilului locuit de Turbini și sfîrșind cu ideile referitoare la revoluție și la bolșevici, subliniază înrudirea spirituală a lui Bulgakov cu eroii săi, implicarea lui, deloc indiferentă, în viața acestora.

Evenimentele sociale descrise în roman nu constituie nici ele un simplu decor pe fundalul căruia se proiectează, în timp, destinele eroilor; aceste evenimente reprezintă însăși viața cotidiană, cu reacțiile sale imediate, acea viață cotidiană din care se nasc problemele majore ale existenței.

Tonalitatea ironic-romantică a romanului are o justificare pe deplin logică. Elementele autobiografice, conținute în descrierea vieții Turbinilor, îl îndeamnă pe Bulgakov să folosească un ton elegiac, să-și privească personajele printr-o prismă romantică, în timp ce judecata lucidă a unui mare scriitor, care rememorează, peste ani, evenimentele petrecute în 1918 în Kievul natal, implică și o doză de ironie, realizînd o anumită distanță între autor și eroii săi, eliberîndu-l de povara sentimentelor trecutului.

Înfrîngerea pe plan militar și falimentul moral și spiritual al mișcării albgardiste sînt ilustrate de scene în care alternează patosul eroic (sfîrșitul tragic al lui Nai-Turs, acest cavaler al gărzii albe), cu satirizarea adversarilor bolșevicilor, toți acei bancheri și fabricanți, refugiați din Moscova, pe care autorul îi numește „reptile“; elemente de veritabilă farsă, din descrierea fugii hatmanului coexistă cu imaginile naturaliste ale morgii, unde iuncherul Nikolka venise să caute cadavrul lui Nai-Turs.

Romanul începe printr-un recitativ solemn, menit să sugereze cititorului că viața celor trei membri ai familiei Turbin și a prietenilor lor, desfășurată pînă atunci într-o atmosferă liric-cehoviană, va evolua ulterior pe fundalul terifiantelor evenimente ale revoluției și războiului civil. Episoadele introductive evocă stingerea vechii generații: moare mama Turbinilor, buna lor „crăiasă“, coborînd și ea în mormîntul în care, „sub o cruce nea-

gră, zăcea, de mult, tatăl lor“. „Să trăiți cu toții... în bună înțelegere“, — fuseseră ultimele ei cuvinte adresate, de pe patul de moarte, copiilor, lăsându-le moștenire „...șapte odăi prăfuite, pline de lucruri fel de fel, care le ocrotiseră copilăria“ și le asiguraseră existența de pînă atunci într-un spațiu securizant și intim. Nici aici și nici în operele ulterioare ale lui Bulgakov, celebra temă a „părinților și copiilor“ nu apare ca o temă a conflictului dintre generații. Scriitorul nu vorbește despre o sciziune între ele, ci, dimpotrivă, despre o continuitate. În viziunea lui, tinăra generație este considerată ca moștenitoare a celor mai bune tradiții spirituale, fiind capabilă, totodată, sub semnul unei convergențe a contrariilor, să le continue și să le îmbogățească.

Personajele sînt prezentate după un procedeu asemănător celui folosit în teatru: Alexei Turbin, cel mai mare dintre frați, „împlinise douăzeci și opt de ani. Elena — douăzeci și patru. Căpitanul Talberg, soțul ei, avea treizeci și unu, iar Nikolka numai șaptesprezece ani și jumătate“. Alături de protagoniști sînt indicate și premisele conflictului: dinspre nord se apropie de Oraș tăvălugul războiului civil, iar de pe întinderile Ucrainei se revarsă minia „mușicilor“, ce-și va găsi expresie în mișcarea lui Peltiura. Prinși în vîltoarea acestor evenimente și amintindu-și de îndemnul răposatei lor mame, frații Turbin își pun chinuitoarea întrebare: „Cum să trăiești?... Cum să-ți rostuiești propria-ți viață?“.

Detaliul devine o modalitate artistică utilizată cu generozitate în paginile romanului; proza lui Cehov, dar mai ales cea a lui Bunin (acesta din urmă restrîngînd sfera noțiunii, prin preferința sa atît de evidentă pentru *obiect*), au avut darul să amplifice interesul acordat de Bulgakov detaliului, pe care îl consideră a fi o componentă importantă a creațiilor sale, conferindu-i, totodată, culori și funcții noi. Astfel, enumerarea numeroaselor obiecte „nesupuse morții“, fragile dar perene, din casa Turbinilor — soba smălțuită, pendula care face să răsunе „melodia unei gavote“, dulapurile „ticsite cu cărți“, lampa de bronz cu abajur — nu constituie numai un prilej pentru o rememorare elegiacă a atmosferei de plăcută intimitate de pe vremea cînd părinții celor trei frați

mai erau încă în viață. Căldura focului vestalic al sobei, lumina, chiar timpul care se scurge când pașnic, când amenințător, devin simboluri ale cinstei, nobleții sufletești și largheții de care dăduse dovadă întreaga familie a Turbinilor.

În roman însă există și detalii diferite de acestea, unele din ele destinate caracterizării unei alte categorii de personaje. În imobilul locuit de familie, frații Turbin îl au ca vecin și pe Vasili Ivanovici Lisovici, proprietarul casei, un îns „fricos, „antipatic și burjui sadea“. Locuința lui igrasioasă și neîncălzită, lumina din odăi, ca o „licărire slabă și gălbuie“, sînt rezultante ale avarității sale. Lisovici se teme de răspundere, mereu ascunde ceva, nu-și sfîrșește niciodată vorbele, din lășitate, scurtîndu-și, în mod absurd, pînă și iscălitura: „Vas. Lis.“, din care cauză fusese poreclit de Turbini, „Vasilisa“. Spre deosebire de frații Turbin, el nu are în casă cărți în care să se vorbească despre Natașa Rostova sau despre „fata căpitanului“, în schimb, pe biroul lui tronează o voluminoasă statueta ecvestră a împăratului Alexandru al II-lea.

Fugă în străinătate, împreună cu trupele nemțești în retrăgere, a soțului Elenei, Serghei Ivanovici Talberg, care-și părăsește la Kiev soția și întreaga familie, va fi considerată de frații Turbin drept un act de dezonoare și trădare. Pe lîngă celelalte aspecte ale acestui repugnant eveniment, în familia Turbinilor, problema acceptării sau neacceptării revoluției, a posibilității sau imposibilității unui dialog cu noua orînduire se pune cu o acuitate deosebită. Aceasta, întrucît Turbinii nu sînt doar o familie de intelectuali cinstiți, ci și una din care fac parte ofițeri activi. Se știe că la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, tema armatei se bucurase în literatura rusă de o atenție sporită. Analizînd această temă, unul din criticii vremii emitea părerea potrivit căreia, o armată impune respect nu prin propria ei grandoare, ci prin măreția acelor valori pe care le apără și în numele cărora e hotărîtă să-și sacrifice pînă și viața. Aceste cuvinte ar putea constitui și cheia înțelegerii frămîntărilor sufletești ale eroilor *Gărzii albe*; în delirul lor monarhic, adunați într-o seară

la cină, împreună cu prietenii lor, ei vor cînta cu toții, în cor, imnul imperial „Doamne, apără-l pe țar“, dar, parcă, fără veselie, stăpîniți de o tulbure neliniște. Căci nu numai că țarul nu mai exista, dar pînă și idealul mișcării albgardiste, acela de a apăra marea Rusie autocratică, li se părea acum cu totul absurd. Conceptul etic, ca mod de însușire a realității, își pierduse pentru ei consistența și valoarea. Scena cea mai importantă pentru înțelegerea acestei idei fundamentale a romanului o constituie însă cea a adunării iuncherilor la liceul „Alexandrovski“ și, legată de ea, imaginea devastării Orașului de către trupele lui Petliura. Acțiunea pe care o întreprinde colonelul Malișev, de a trimite acasă detașamentele iuncherilor adunați în sala de festivități a liceului militar, are drept decor uriașul portret ecvestru al împăratului Alexandru I, care arată cu sabia spre „nestăvilitul iureș“ al armatelor rusești de la Borodino. Avîntul cu care intonează elevii celebrul cîntec *Borodino* pe versurile lui Lermontov, precum și întreaga atmosferă a zilei realizează o evidentă analogie între trecut și prezent, vorbesc despre voința de a repeți, întru gloria Rusiei, faptele de eroism ale străbunilor. Și deodată, — aidoma exploziei unei bombe —, sub boltile vechii școli militare răsună cuvîntarea colonelului. Luîndu-și întreaga răspundere a dizolvării unităților de iuncheri de sub comanda sa, Malișev își încalcă jurămîntul militar și săvîrșește, astfel, un act de trădare, dar conștiința îl împiedică să trimită la moarte sigură pe tinerii elevi, care ar avea de luptat împotriva trupelor, de douăzeci de ori mai numeroase, ale lui Petliura. Iuncherii nu mai au nici ce și nici pe cine să apere: hatmanul a fugit, generalul Belorukov, comandantul armatei rusești, a fugit și el, iar odată cu Petliura vin asupra Orașului cetele de țărani amețiți de patosul naționalist, vine însăși „mînia de veacuri a mușicilor“. Și-atunci, ce-a mai rămas de apărat? „Vidul?... Ecoul unor pași?“. Astfel se destramă idealul albgardist, și nimeni dintre acei inși izolați, cinstiți sufletește, care mai continuă o vreme să păstreze credință jurămîntului dat, nu va mai putea să schimbe situația nici măcar cu prețul vieții sale. Colonelul Nai-Turs — personaj care, pentru Nikolka Turbin,

reprezintă un model a ceea ce însemna onoarea de ofițer — își pierde viața datorită unor trăsături ale propriei sale firi, și nu pentru că ar fi fost un adversar convins al mișcării revoluționare.

Așadar „noul Borodino“ n-a mai avut loc. Deși romanul a fost scris în anii '20, deci în urma războiului civil, autorul, menținându-se cu fermitate pe poziții istorice, prezintă curajos atitudinea Turbinilor (și a sa proprie) față de bolșevici, atitudine care, în paginile cărții, va trece prin mai multe faze. Când Nikolka Turbin asistă la cuvântarea unui orator bolșevic care se adresează mulțimii, expunându-se astfel unui pericol de moarte, tânărul Turbin încearcă fără voie un sentiment de respect, înțelegând că și „partea cealaltă“ e gata să-și apere pînă la sfîrșit ideile. Iar după înfrîngerea pe plan militar și moral a mișcării albgardiste, Turbinii îi apreciază pe bolșevici ca pe o forță autentică, reală, care nu se poate compara cu marionetele și aventurierii de teapa hatmanului sau a lui Petliura, recunoscînd că valorile în numele cărora fuseseră, odată, gata să-și dea viața, se dovediseră false.

Sosirea lui Lariosik, vărul celor trei frați, înzestrează cu nuanțe noi nu numai faptele, ci chiar și replicile acestora. Referirile noului venit, de pildă, la obiectele care le erau atît de dragi și a căror evocare lirică străbate paginile de început ale romanului, capătă un aspect de veritabilă parodie și îi determină pe cei trei să le privească acum cu alți ochi. Alexei, Elena și Nikolka își dau seama că există momente în viață cînd aceste reminiscențe scumpe își pierd cu totul valoarea lor inițială.

Dragostea ca „forță atotputernică“ joacă, în paginile romanului, un rol minor. Ponderea principală revine aici relațiilor de rudenie și de prietenie, care consolidează raporturile dintre personaje. Scenele satirice sînt mai mult spectaculare decît demascatoare, fiind rezolvate într-o manieră plastic-realistă, care amintește de imagistica lui Kustodiev⁴.

Romanul ia sfîrșit printr-o aluzie directă la inevitabilitatea căutării „unei vieți noi a Rusiei, pe drumul deschis de bolșevici“. Tocmai de la această premisă vor porni, despărțindu-se una de cealaltă, căile urmate de

către Alexei Turbin și Mișlaievski în piesă *Zilele Turbinilor*.

În finalul romanului, mai apare o imagine cu sensuri profunde: într-o anexă a casei de pe povișnișul Alekseevski, locuiește și modesta familie a Șceglovilor. În zilele grele ale anului 1918 legăturile dintre această familie și cea a Turbinilor devin mai apropiate, mai strânse; Elena și mama lui Petka Șceglov își împărtășesc reciproc noutățile pe care le află, Nikolka Turbin, privind cum își îmbăiază feciorul vecina sa, simte că „la Șceglovi e cald și bine“. Aici autorul sugerează cu multă finețe ideea că lumina, căldura, confortul, toate atributele unei vieți civilizate de care dispun și cu care se mîndesc Turbinii, trebuie să devină un bun al *tuturor*, din numărul acestora făcînd parte, desigur, și Petka. Tot astfel se cuvine a fi interpretat și visul micului Șceglov. În vis, copilul prinde în mîini un strălucitor glob de cleștar, simbol, poate, al unei lumi noi, pătrunse de omenie, în care va trăi și el.

Toate firele acțiunii din roman se împletesc în mod armonios, lui M. Bulgakov nefiindu-i proprie aglomerarea haotică, dezorganizată a materialului epic. Deși scriitorul n-a fost niciodată — nici în proză, nici în dramaturgie — un tradiționalist inveterat, totuși unele curente moderniste de la începutul secolului și-au lăsat amprenta și asupra *Gărzii albe*. Este vorba în primul rînd de o pronunțată notă lirică (moștenită de la impresionisti), care conferă romanului o cuceritoare muzicalitate. Se simte de asemenea și puternica influență a elementelor și modalităților specifice scenei. Este remarcabilă calitatea dialogurilor și prezența polifoniei în desfășurarea scenelor de masă întîlnite în roman (cum ar fi cea care descrie nașterea și hiperbolizarea zvonurilor despre Petliura), autorul adoptînd atitudini de observator neutru, care intervine cînd și cînd, prin cîte un tușcu, la crearea tabloului de ansamblu, — posibile rezonanțe ale unor imaginare indicații regizorale. În consonanță cu modalitățile artistice ale epocii, paginile romanului vădesc, de asemenea, existența unor asociații de idei șocante, dar fără a friza artificialitatea, o abundență (întrucîtva exagerată) a metaforelor, dese inversiuni, adică tot ceea ce

s-ar putea caracteriza prin termenul de „polistratificare și policromie stilistică”⁵.

Mărunte, dar semnificative detalii, întregesc, pe neașteptate, portretele personajelor. Elena, cea cu părul roșcat, are chipul „luminos”; blândă, receptivă și binevoitoare față de cei din jur, ea este protectoarea vieții familiale. Nikolka, mezinul familiei, este un adolescent atât de onest, încît naiva, dar înțeleapta lui judecată îl determină să afirme că „nu mai poți trăi dacă ți-ai încălcat cuvîntul de onoare”, apropiindu-se spiritual de Elena. Talberg, soțul Elenei, are „ochii cu două învelișuri”, iar dinții-i sînt „rari, dar bine înfiți și foarte albi”, ca de rozătoare. Nu întîmplător cel mai mic dintre Turbini îi va atribui, ulterior, calificativul de „șobolan care fuge de pe o corabie gata să naufragieze”. Un alt personaj, Șervinski, supranumit în roman „micul ulan”, deși teatral și ușuratic, are, în schimb, o voce fermecătoare, iar pățaniile lui Lariosik, cel urmărit de nenoroc, se țin lanț. Semnificative detalii însoțesc, uneori, descrierea unor situații care se repetă, încărcîndu-se însă, de fiecare dată, cu sensuri noi. Un rol important îl joacă și visele: visul-odihnă, visul-uitare, visul-sîmbol, oferind protagoniștilor iluzia realității (pentru ca ulterior, în piesa *Fuga*, chiar să se substituie acesteia).

Dintre obiectele ce compun decorul casei Turbinilor se remarcă soba smălțuită din sufragerie, simbol al stabilității și eticii familiale. Această sobă, care-i „încălzește și-i crescuse” pe tinerii Turbini înfățișează și o cronică sui-generis a vieții lor cotidiene; inscripțiile și desenele „pline de tîlc”, făcute în decursul anilor pe „suprafața ei alb-orbitoare” de către cei trei frați sau de prietenii lor, le nuanțează sugestiv caracterele, evocînd atmosfera generală a „casei de la nr. 13, din strada Alekseevski”. Spre finalul romanului, dintre toate aceste inscripții, șterse între timp, nu mai rămîne decît una: „Lenocika, am luat bilet pentru *Aida*”, o incipiență din cele mai pașnice, prin care autorul pare să deschidă o perspectivă asupra viitorului eroilor săi.

Orașul îndrăgit de autor este descris cînd cu sinceră admirație, cînd cu durere — atunci cînd este devastat de trupele lui Petliura. Imaginea giganticei sta-

tui a lui Vladimir Creștinătorul⁶, cu crucea în mîini, apare de două ori în desfășurarea romanului. Prima oară, este precedată de descrierea grădinilor din preajmă, grădini „cum nu se mai află nicăieri pe lume“ și unde, înainte de revoluție, se plimbaseră tinerii Turbini, pe atunci elevi de liceu. De pe colina pe care se află statuia apare întreaga priveliște a „părintelui orașelor Rusiei“, iar la căderea nopții, acolo începe să strălucească „crucea albă, electrică, din mîinile uriașului Vladimir“. A doua oară imaginea revine chiar în final; văzută, de astă dată, de departe: crucea pare acum un paloș, sugerînd ideea că istoria îi va judeca pe toți, imparțial, „potrivit cu faptele fiecăruia“.

Există oare în roman un răspuns la întrebarea „Cum să trăiești mai departe?“ Acest răspuns se întrevede în ultimele pagini ale romanului: E noapte. Orașul e cufundat în somn. La gara Darniți se oprește un tren blindat, numit „Proletarul“, iar alături de el oprește „garitura unui tren militar“; se aud strigăte și pocnetele ușilor grele ale vagoanelor. În oraș sosise Armata Roșie. Unul dintre ostașii acesteia, înghețat de frig, face de santinelă în preajma trenului: „Cu fălcile încleștate, nemaiizbutind să-și dezmoștească degetele de la picioare, și le mișca totuși în cizme, privind neconținut spre stele“. Sufletul acestui ostaș „tresălta de fericire“. El este reprezentantul unei forțe sociale și politice, cu care, pe viitor, cei trei Turbini vor trebui să caute contacte.

Recitativul solemn din prolog se face auzit și în final, încadrîndu-l într-un chenar imaginar; și dacă în cursul acțiunii autorul fie că se contopește cu figurile croilor săi, fie că-i descrie de pe poziții foarte apropiate, aflîndu-se continuu în miezul evenimentelor, către final, el pare să se fi detașat de toate aceste evenimente și personaje, ca un judecător suprem, care „nu vrea să recunoască faptul că eroii săi au fost deja judecați de istorie“, îndemnîndu-l pe cititor să mediteze la eternitate, la viața generațiilor viitoare, la responsabilitatea oamenilor față de istorie și față de semenii lor.

O prefigurare a modului în care vor evolua spre finalul romanului ideile lui Alexei Turbin poate fi considerat visul acestuia, descris de către autor în cuprinsul

capitolului al cincilea. Acest vis constituie în mod evident un comentariu al celui de-al doilea epigraf al romanului : „Și morții au fost judecați, după cele scrise în cărți, potrivit cu faptele lor...” În vis, un vagmistru, pe nume Jilin, pe care Alexei Turbin îl cunoscuse cândva, îi vorbește acestuia despre viața din paradis și despre convorbirea cu Dumnezeu, care-i primește în rai și pe bolșevicii căzuți în lupte, răsplătindu-i astfel și pe ei, la fel ca pe adversarii lor. Este semnificativ faptul că același vagmistru i se arată în finalul romanului și santinelei rebegite de frig, cei doi fiind chiar consăteni. Și ca o încununare a acestei metaforice, dar transparente idei de convergență și răspundere față de viitor, „sabia” de foc din mâinile lui Vladimir Creștinătorul se ridică spre stele, spre tremurătorul Marte și spre strălucirea orbitor de albă a Luceafărului, — simboluri ale eternității și idealului. Ca un ecou al acestor lumini astrale, în pieptul santinelei sclipește o mică stelută roșie, — parabolă poetică a marilor prefaceri ce vor veni, simbol al unor transformări ireversibile.

Finalul „deschis” al romanului *Garda albă* nu exprimă o lipsă de finalizare a ideilor autorului. Un astfel de procedeu se utiliza frecvent în literatura rusă a începutului de secol XX, Bulgakov considerînd subiectul romanului ca fiind încheiat, iar ideea filozofică — exprimată pînă la capăt.

Garda albă, — un roman de idei, un roman „polistratificat”, cu vădite ecouri ale prozei „ornamentale” a anilor '20, creație plină de lumini, sunete și miresme, constituie, cu toate celelalte calități ale sale, o transfigurare de importanță istorică și estetică majoră a experienței autorului, făcînd din Bulgakov un militant pentru una dintre marile dimensiuni spirituale ale omului : onestitatea. Impresionantă suită de imagini realizate într-o tonalitate liric-ironică, proprie scriitorului, și cimentate de relația fundamentală privind intelectualitatea și revoluția, romanul se încadrează într-o temă care l-a preocupat pe Bulgakov de-a lungul întregii sale vieți, și anume „Rusia și istoria ei”.

Bulgakov a acceptat, așadar, cu multă bucurie propunerea Teatrului Academic de a-și dramatiza romanul,

la prima întâlnire a sa cu colectivul acestui teatru făcînd impresia unui „om cu spirit ascuțit, original și totodată extrem de profund“. Colectivul teatrului l-a ajutat cu multă dragoste și pasiune în munca de transformare a *Gărzii albe* într-o lucrare dramatică; astfel a luat naștere o piesă pentru care romanul n-a mai constituit decît un material inițial, o sursă, un punct de pornire, a apărut o operă distinctă, ce va deveni un eveniment aproape legendar, în istoria M.H.A.T.-ului.

Cu nouă luni înainte de premieră, în ziarul „Vecerniaia Moskva“ a apărut cea dintîi referire la tema piesei, la scopul pe care atît dramaturgul, cît și teatrul, și-l propuseseră să-l atingă prin realizarea ei. „Piesa“, — se relata în articol —, „înfățișează perioada ocupării Ucrainei de către trupele hatmanului și ale lui Petliura, pînă la sosirea Armatei Roșii. Scopul piesei este de a arăta cum îi transformă revoluția pe oameni, de a urmări soarta celor care au acceptat-o și a celor care au respins-o“. Din această relatare se poate conchide că elaborarea piesei urma două direcții principale: pe de o parte, din conținut era eliminat tot ce nu corespundea legilor genului dramatic, iar problemele de ordin politic urmau să fie prezentate cu mai multă claritate.

Îndreptîndu-și atenția asupra elementelor structurale proprii unei piese de teatru, Bulgakov a demontat triada ce caracteriza, în general, modul de percepere al unei opere în proză:

Autorul — Personajul

Cititorul

realizînd, în conformitate cu legile genului dramatic, o altă schemă și anume: Autorul — Personajul — Spectatorul. După cum se vede, în acest al doilea caz, autorul „se volatilizează“, ajungînd să comunice cu consumatorul respectivei opere numai prin intermediul personajelor care o populează. „Eul“ autorului dispare, dispar și digresiunile sale lirice, relatările privitoare la personaje, la faptele și trăirile sufletești ale acestora, este anulată posibilitatea de adresare directă cititorului, sau unora dintre eroii săi. Și totuși, nu este decît o dispa-

riție fictivă, căci autorul continuă și fie prezent și aici, dar într-un mod care se supune legilor scenei. El își compensează absența prin aceea că își integrează vocea în glasul personajelor sale, deși acestea duc o existență de sine stătătoare. Numărul liniilor directoare ale subiectului cărții s-a redus, așa cum s-a redus, de altfel, și numărul personajelor (piesa va număra în total 28 de personaje, dintre care 6 principale). Din același motiv n-au mai fost prezentate direct nici mulțimile de pe străzile Orașului, care, în română, luau parte la mitinguri sau răspindeau vești privitoare la înaintarea trupelor lui Petliura, și nici confruntările armate; Orașul însuși își va recăpăta în piesă numele real: Kiev.

Reducerea, în plan „orizontal“, a materialului epic existent în roman a dus, în piesă, la o mai mare intensitate „pe verticală“ a substanței sale artistice. Acest lucru a avut, la rîndul său, efectul unei mai intense reliefări, atît a trăsăturilor de caracter, cît și a liniei de conduită a fiecăruia dintre personaje.

Desigur, Bulgakov a ținut seama și de opiniile lui K. Stanislavski, care s-au reflectat nu numai în restructurarea ulterioară a piesei (cele 16 episoade inițiale au fost transformate mai târziu în 4 acte), dar și în redistribuirea personajelor, în modul de selecționare și în nuanțarea diferită a unor episoade. Ar fi însă exagerată concluzia că toate aceste modificări de ordin artistic sau politic s-au datorat numai teatrului, și nu dramaturgului însuși, căci Bulgakov a procedat la reconsiderarea ideii fundamentale a piesei sub impulsul vieții reale, desfășurarea evenimentelor oferindu-i posibilitatea de a înțelege uriașa însemnătate a mutațiilor de ordin social datorate revoluției din Octombrie. Deși scriitorul n-a demonstrat o foarte clară poziție de clasă în aprecierea evenimentelor revoluționare, așa cum au făcut-o, de pildă, Furmanov sau Fadeev, totuși el a înțeles faptul că mișcării albgardiste îi sunase ceasul, că lupta ei era o luptă lipsită de ideal, că ea reprezenta expresia unei loialități absurde față de niște principii, concepte și persoane dispărute sau inexistente. În comparație cu romanul, punctul de vedere al autorului și-a pierdut în piesă componenta romantică, deseori chiar sentimentală, de-

venind aici mai „prozaic“, dar în același timp mult mai clar. Tema „răzmeriței“ și a „negurii“, a fost înlocuită prin tema unui sfârșit iminent, expresia-cheie a acestei piese devenind replica : „s-a zis !“, utilizată adeseori de Alexei Turbin. Autorul se distanțează tot mai mult de personajele sale din piesă, vădind față de ele o atitudine mai critică, fără a renunța însă la cunoscutul său principiu : acela de „a-și iubi eroii“.

Între dramaturg și conducătorii teatrului au avut loc și unele controverse în legătură cu selecționarea materialului epic. Alături de cele două episoade importante, — cina din casa Turbinilor și dizolvarea detașamentelor, de iuncheri din incinta liceului „Alexandrovski“ —, autorul inclusese în prima variantă a piesei alte două episoade, a căror acțiune se petrecea la statul major al hatmanului și în tabăra lui Petliura, la care se adăugase scena jefuirii locuinței Vasilisei. Cele trei episoade suplimentare, adăugate de Bulgakov, care alternau cu scenele desfășurate în casa Turbinilor, pe principiul „montajului contrastant“, specific teatrului de avangardă al lui Meyerhold și Eisenstein, au fost inițial respinse, deoarece, în concepția regizorilor teatrului, ele alterau unitatea stilistică a piesei.

Ulterior, la sugestia lui Stanislavski, cele trei episoade au fost în cele din urmă reunite, alcătuind unul dintre actele piesei, întrucât ilustrau două forțe opuse și ostile a căror esență putea fi mai lesne înțeleasă de către spectatori, prin contrapunere. Detașați, în planul structural al piesei, de ambele orientări amintite, Turbinii își încep dramaticul dialog cu bolșevicii, ignorând voit existența hatmanului sau a lui Petliura. În varianta finală n-a fost inclusă nici scena coșmarului lui Alexei Turbin, care, inițial, constituise momentul incipient al piesei : „Halatul agățat în perete se desface. Din el iese coșmarul. E chel și cu chipul stafidit. Poartă jachetă, după moda anilor '70 ai secolului XIX“. Coșmarul i se adresează lui Alexei : „Vin la dumneavoastră din partea lui Fiodor Mihailovici Dostoievski“, dialogul lor amintind de cunoscutul episod al coșmarului lui Ivan din *Frații Karamazov*. Față de roman piesa a suferit, desigur, și alte pierderi. Profund liric, incluzînd în tex-

tura sa o sumedenie de detalii sugestive, romanul izbutea să recreeze atmosfera inconfundabilă a războiului civil, să redea modul în care fusese percepută această atmosferă de către autorul însuși. Cel puțin în parte, această atmosferă n-a mai putut fi redată și în piesă, iar personajele sînt net diferite, deși au fost create pe baza celor din roman, cu care de altfel păstrează și o incontestabilă legătură. Trei dintre protagoniștii romanului — Alexei Turbin, colonelul Malișev și colonelul Nai-Turs — se contopesc, devenind un singur personaj : colonelul Alexei Turbin, comandant al unui divizion de artilerie, frate mai mare al lui Nikolka și al Elenei. El este acela care precizează linia tragică a piesei, împotrivindu-se sfîrșitului unei lumi apuse. „Cavaler onest“ al gărzii albe, ofițer competent și stimat de cei din jur, prieten credincios și frate grijuliu, gazdă ospitalieră și... dușman înverșunat al bolșevicilor, Alexei Turbin, — este o vie întruchipare a conștiinței și eticii familiei sale. El „traversează“ întreaga piesă, căci și după moartea lui ceilalți eroi implicați în acțiune continuă să-și evalueze faptele potrivit opiniilor lui și raportîndu-le la evenimentele cărora le sînt martori.

Turbin nu mai este derutat și copleșit de presimțiri confuze, ca în roman, ci își înțelege limpede înfrîngerea. Iar înfrîngerea nu înseamnă fuga hatmanului, nici trădarea și fuga generalului Belorukov, comandantul armatei albe, ci ideea că „poporul nu este cu noi. Poporul este împotriva noastră. Înseamnă că, ...gata ! S-a zis cu noi !“ Conștiința acestui sfîrșit iminent se simte și în atmosfera aproape dementială a petrecerii organizate la Turbini în ajunul plecării pe front a divizionului de sub comanda aceluiași Alexei, petrecere ce pare a fi un adevărat prohod. Alexei vede mai limpede, simte cu mai multă intensitate decît restul personajelor efectul năruirii tuturor iluziilor sale. Pînă la Revoluție el considera că se identifică cu conștiința maselor populare, că împărtășește preceptele morale ale acestora, întrucît familia lui era o familie de oameni onești. Dar iată că acum constată, pe neașteptate, existența unei tragice neconcordanțe între interesele familiei Turbinilor

și cele ale poporului. Esența tragică a acestui personaj rezidă în concepția sa limitată despre lume și viață.

În episodul cinei din casa Turbinilor — una din cele mai importante secvențe ale piesei — se vorbește cu patos despre credință față de tron, deși acesta nu mai există, ofiterii sînt gata să lupte pentru a-l apăra pe hatman, deși e limpede că acesta nu-i decît o marionetă mînuită de nemți, participanții manifestînd, prin diverse atitudini, o dorință aproape inconștientă de a ignora cu totul aceste realități.

Un alt personaj, Mișlaievski, suferă și el profunde transformări structurale, manifestînd, în piesă, sentimente democratice, devenind astfel mai receptiv la ceea ce se întîmplă în jurul său. Dar dacă din paginile romanului iese în evidență originea nobilă a lui Mișlaievski, pe scenă este subliniată condiția sa de „salahor“ al războiului, în contrast cu ceilalți ofițeri din statul-major. Și dacă în paginile romanului principalele lui calități erau prietenia cu familia Turbinilor și ostilitatea față de conformistul Talberg, în piesă, acest ostaș, care nu s-a eschivat niciodată de la împlinirea datoriei, își demonstrează, chiar din primul tablou al piesei, radicalismul lipsit de echivoc. Mișlaievski vorbește cu ironie și dispreț nu numai despre „mujicii cu frica lui Dumnezeu“, dar și despre răposatul împărat, sau despre hatman, apropiindu-se în finalul piesei de personajul Roșcin, creat de A. Tolstoi în *Calvarul*.

Evoluția concepțiilor lui Mișlaievski, — de la intuirea falimentului gărzilor albe și pînă la gestul alăturării noii puteri sovietice, este redată mai întîi sub forma unui „curent subteran“ (după expresia lui K. Stanislavski), a cărui prezență se ghicește din replici scurte, aproape soldățești, care reflectă ostilitatea crescîndă a acestui ofițer față de idealurile pe care le nutrise în trecut; ulterior, în ultimul act al piesei, acest șuvoi va răzbate la suprafață sub forma unei opoziții lipsite de echivoc față de ideile politice ale căpitanului Studzinski. În felul acesta, fostul ofițer, — a cărui onestitate îi dictase o participare sinceră la viața sufletească a soldaților din subordinea sa —, face în piesă un mare pas înainte în comparație cu același personaj existent în paginile ro-

manului. Continuînd să fie și în piesă prietenul cel mai apropiat al lui Alexei Turbin, el, spre deosebire de acesta, izbuteste să depășească limitele inițiale ale concepției despre viață, căutînd cu insistență o cale spre viitor. Tocmai de aceea el refuză „să plece spre Don“, în sprijinul trupelor generalului albgardist Denikin, declarînd că va continua să-și slujească Patria alături de bolșevici.

Căpitanul Studzinski devine, în piesă, adversarul declarat și neîmpăcat al lui Mișlaievski, deși în roman el fusese un personaj cu totul episodic. Propulsarea lui în prim planul piesei are ca efect o reliefare accentuată, — prin contrast —, a sentimentului de simpatie pe care îl va nutri Mișlaievski față de cauza bolșevicilor. Divorțul dintre cele două mentalități începe să se contureze încă din scena a cărei acțiune se desfășoară în incinta liceului militar. Aici, Mișlaievski ajunge la decizia sa de a rupe relațiile cu albgardiștii și tot aici Studzinski îl va sfătui „să ducă divizionul spre Don“. Deși Studzinski nu-și abandonează ideile monarhiste, totuși îndoiala își face loc și în conștiința lui. Astfel, după replica lui Nikolka : „Iată prologul unei noi vieții !“, căpitanul rostește cu tristețe : „Pentru unii — prolog, pentru alții — epilog...“.

Schimbări evidente s-au petrecut și în prezentarea celui mai mic dintre frații Turbin. Păstrîndu-și spontaneitatea și sinceritatea care îl caracterizase în paginile romanului, Nikolka își va pierde în piesă sentimentele sale monarhice. Tragicul exemplu al lui Alexei îi va modifica mentalitatea, eliberîndu-l de iluziile pe care le nutrise pînă atunci. El va izbuti să accepte ideea importanței istorice a revoluției din Octombrie, rostind, în final, semnificativa replică : „Domnilor, seara de astăzi reprezintă prologul marelui al unei noi piese istorice !“. Incertitudinea privitoare la viitorul lui Nikolka va dispărea fiind înlocuită de ideea încurajatoare că acest reprezentant al intelectualității ruse își va putea înscrie pe deplin prezența în contextul noii societăți.

Și Lariosik, vărul din Jitomir al celor trei frați, apare într-o lumină cu totul nouă. Eliminînd din piesă referirea la faptul că el ar fi rudă cu Talberg (în roman, Lariosik figurase ca nepot al acestuia) și apropiindu-l

spiritual de Mișlaievski, dramaturgul l-a înzestrat totodată cu multă căldură sufletească și cu o vie dorință de a fi folositor celor din jurul său. Acest duo atât de expresiv, Lariosik—Mișlaievski, cu franchețea, naturalețea și umorul cu care abordează existența zilnică, își va face simțită prezența pe parcursul tuturor celor patru acte ale piesei. Lariosik, personaj de tip cehovian, visînd la liniște, pace, dragoste eternă etc., mărturisește, prin felul în care a fost imaginat de către creatorul său, intențiile polemice ale lui Bulgakov, care vizează, în mod evident, deși nedeclarat, personajele marelui clasic rus. În orizontul filozofic al piesei și raportat la sistemul de valori al lui Bulgakov însuși, Lariosik poate fi privit ca o altă ipostază a lui Alexei Turbin. Nu ca un antipod al lui, deși totul pare să pledeze pentru această interpretare, ci un fel de *alter ego* al colonelului, un personaj care privește lumea și evenimentele prin aceeași optică deficitară ca și Alexei, doar că această optică are, ca să zicem așa, dioptrii diferite. Conflictele care marchează existența celor doi vor avea, în consecință, dimensiuni și valori ce nu vor coincide între ele. Pe ruinele ideii albgardiste și în fața falimentului total al vieții sale de pînă atunci, Alexei răspunde la întrebarea „a fi sau a nu fi” optînd pentru „a nu fi”, în timp ce Lariosik, suferind de pe urma atât de banalei aventuri amoroase a soției sale, vine la Kiev, în plin război civil, spre „a se odihni și a uita totul!”. Ca și în cazul lui Alexei, dar printr-o altă prismă, evenimentele îi zădărnicesc și lui speranțele, demonstrînd că aspirațiile sale se află și ele într-o categorică disonanță cu epoca. În final, replica „Ne vom odihni”, preluată din piesa *Unchiul Vanja* de Cehov, pe care o rostește Lariosik, e întreruptă de bubuitul tunurilor : în oraș intră Armata Roșie.

Departate de a fi niște personaje „ilustrative”, cei doi eroi ai piesei, reiau, metaforic, ideea implacabilei pedepse a revoltei populare, îndreptate împotriva tuturor acelor care au rămas insensibili, ori s-au izolat de durerile și suferințele poporului.

Nici Elena nu mai este aceeași, în piesă, față de cea din roman. Boneta pe care și-o cususe cînd se măritase

cu Talberg, ale cărei panglici se destrămaseră, simbolic, atât de repede, o făcea să semene întrucîtva cu Liza din *Dama de pică* a lui Pușkin, creînd imaginea unei tinere enigmatice și romantice, prea puțin capabilă să ducă o viață diferită de cea de pînă atunci. În piesă nu mai întîlnim nimic din toate acestea. Lașul și oportunistul Talberg va căpăta aici trăsături noi, devenind în piesă un dușman declarat al puterii sovietice, iar Elena se va transforma într-un personaj mai prozaic și mai „pămîntean”. Pierzîndu-și aerul „monden”, ea va continua totuși să-și păstreze calitatea esențială, aceea de a veghea în continuare vatra părintească. Linia destinului ei va fi mai bine conturată căci în finalul piesei, Elena va lua hotărîrea de a se căsători cu Șervinski. Decizia este dictată de dorința de a păstra integritatea familiei, de a închide breșele produse de vîltoarea războiului, de a apăra microuniversul turbinian, a cărui unitate să se constituie în premisă a rezistenței la asaltul evenimentelor. Pentru Turbini, acest microunivers, îi va ajuta să depășească impasul „oare merită să mai trăim?”, cău-tînd un răspuns la alte întrebări : „cum să trăim?”, „cum să ne găsim locul potrivit în viața cea nouă?”. Dintre toți prietenii Elenei, dramaturgul l-a ales pe Șervinski pentru a-i fi soț nu numai datorită faptului că unele aluzii la această posibilitate ar fi existat și în paginile romanului, dar și ținînd seama, desigur, de noua ipostază în care ne apare aici blînda soră a Turbinilor. Într-adevăr, cariera artistică a lui Șervinski reprezintă pentru ea o tentantă punte spre viitor ; dintre toate profesiile, cea de solist vocal este, neîndoios, cea mai potrivită pentru viitorul soț al unei tinere cu înclinații muzicale, cum este Elena. Apariția, într-o manieră de autentică farsă, a lui Talberg, în finalul piesei, nu constituie numai o concesie pe care o face dramaturgul legilor scenei, ci este menită, în primul rînd, să sublinieze rup-tura totală a Elenei cu trecutul.

Perspectiva căsătoriei lui Șervinski cu Elena a avut darul să „înnobileze” în bună măsură firea acestui aghio-tant de hatman. Fantele cu ochi obraznici din paginile romanului devine în piesă un fel de Figaro de factură rusească. Într-adevăr, Șervinski pare a fi un om care

nu și-a împlinit vocația : deși locul lui s-ar fi convenit să fie pe o scenă de teatru, el ajunge aghiotantul lui Skoropadski. Ce-i drept, rămîne și în această ipostază tot un actor. Retragera albgardiștilor, fuga hatmanului, cucerirea orașului de către Petliura, ofensiva Armatei Roșii, — pentru Șervinski toate acestea nu sînt decît un spectacol, o continuă schimbare de decoruri, niște tablouri succesive ale unei piese de teatru. Aghiotant al unui hatman „de operetă“, el participă la un fel de „spectacol“, la un fel de „mascaradă“, în care își joacă rolul, purtînd costumul de aghiotant. Hatmanul și aghiotantul „de operetă“ se condiționează și se completează reciproc. În scena travestirii, de la palat, ei se află în aceeași postură de actori la pauza dintre două acte, căci noua lor îmbrăcăminte nu schimbă lucrurile cu nimic. Ei vor continua să „jocă“ și de-aici înainte, schimbîndu-și doar rolurile : hatmanul va deveni maior în armata germană (și va fugi din oraș odată cu nemții), iar aghiotantul se va metamorfoza într-un cîntăreț de operă. Și totuși, în piesă, evoluția lui Șervinski cunoaște elemente noi, inexistente în paginile *Gărzii albe* ; el va deveni mai grav, mai puțin fanfaron, lucru pe care, printre altele, îl va remarca și Mișlaievski în replica : „Asta-i «opera» ta, Lena!“

Din punct de vedere al poziției lor sociale, personajele dramei, — inclusiv Șervinski —, nu sînt mult prea diferite între ele. Odată cu celelalte amănunte ale comportării lor, acest lucru se simte chiar la nivelul limbajului care nu conține straturi lexicale de origini deosebite și nu prezintă decalaje vizibile. Cu alte cuvinte, în piesă eroii nu se împart în „prozaici“ și „filozofarzi“. „Teatrul secolului al XIX-lea era un teatru al cuvîntului...“, — afirma în 1967, într-un interviu în revista „Teatr“ cunoscutul regizor G. Tovstonogov. — „În teatrul modern însă cuvintele pătrund în conștiința noastră prin intermediul acțiunii... Noul raport dintre cuvînt și acțiune constituie una din cele mai importante caracteristici ale acestui teatru“. Pornind de aici, se poate afirma că tocmai acestei caracteristici i se datorează dispariția incomunicabilității ca factor structural preponderent, aceasta nemaifiind o sursă a conflictului, o circum-

stanță determinantă pentru întreaga atmosferă a dramei, deși incomunicabilitatea, ca fenomen permanent în raporturile dintre oameni, există în oricare dintre creațiile bulgakoviene.

Aspectul unitar ce caracterizează dialogurile piesei se bazează pe principiul deconspirării raporturilor, existente aici, dintre esență și aparență. Fiecărui personaj i s-a dat posibilitatea să-și expună ideile pînă la capăt, iar ideile dramaturgului însuși, fie că transpar din replicile eroilor cu care el simpatizează, fie că se depărtează vizibil de opiniile unor personaje vădit ironizate. În oricare din cazuri însă, dialogul evidențiază convingător complexitatea spirituală — generatoare de conflicte interioare și nu numai interioare — a personajelor. „Ia spune, ce-i cu hatmanul ?“ i se adresează lui Șervinski frații Turbin în actul întâi al piesei. „Totul e în ordine, le răspunde acesta. Ce banchet a fost ieri la palat !... Pentru două sute de persoane... Ierunci fripte... Hatmanul purta costum național...“. Auzindu-i cuvintele, Mișlaievski mormăie : „Din cauza lui, naiba să-l ia, a fost cît pe ce să-mi degere picioarele“. Pentru spectator, acest fapt constituie primul semnal privitor la poziția precară a hatmanului, evenimentele ulterioare demonstrînd, într-adevăr, că nimic nu-i „în ordine“. Piesa începe și se sfîrșește cu controverse pe teme politice între diferite personaje. La cina care are loc înaintea ofensivei lui Petliura asupra orașului, Turbinii, pierzîndu-și încrederea atît în țar, cît și în hatman, protestează împotriva unor toasturi sforăitoare, Lariosik încercînd să împace situația prin replică : „Să bem în sănătatea Elenei Vasilevna și a soțului dumneaei care e în drum spre Berlin !“, replică ridicolă căci frații Turbin realizează faptul că Talberg, dezertînd ca un laș în ajunul ofensivei amintite și părăsindu-și în voia soartei soția, nu e decît un trădător. Replicile lui Talberg sînt ambigue, căci singurul lui gînd este acela de a nu pierde cumva trenul. „Și-acum ce-o să fie ?“ — întreabă Elena. *Talberg* : „Ce-o să fie ? Hm... E ora nouă și jumătate... O să fie o catastrofă, pricepi ?“ ; și din nou : „Trenul pleacă peste o oră și jumătate“. Ulterior, în timpul controversei sale cu Alexei, Talberg îl provoacă pe acesta la duel. *Alexei* : „Cînd anume, dom-

nule Talberg ?“ *Talberg* : „Cînd ? E ora zece fără cinci minute... După ce mă-ntorc.“ Plecarea precipitată a soțului Elenei determină personajele piesei să ajungă, prin asociație de idei, la imaginea unor șobolani care fug de pe o navă ce se scufundă, căci același motiv apare și în relatarea Elenei privitoare la visul pe care-l avusese: se făcea că pornise, împreună cu toți ai ei, spre America, într-o cală de vapor, unde, la un moment dat, au apărut niște șobolani „scîrboși și urîcioși“. Urmează imediat replica lui Șervinski : „...el n-o să se mai întoarcă“. „Cine ?“ îl întreabă Elena. *Șervinski* : „Soțul dumitale“. Și cu toate că, ulterior, Talberg va reveni, el va fugi din nou, chiar în preajma sosirii bolșevicilor, spre ținuturile Donului, astfel că metafora amintită nu-și va pierde valoarea.

Principiul reducției satirice — apreciind-o la nivelul limbajului — este folosit integral în scena intitulată „Misterul buf de la palatul hatmanului“. Neștiind încă nimic despre catastrofa ce urmează să se declanșeze, hatmanul discută cu Șervinski în maniera sa obișnuită : „să fie împușcat“, „să fie arestat“, „ce, ești nebun ?“ „ți-arăt eu dumitale !“ etc. Tot el însă, aflînd că armata lui Petliura se apropie de oraș, i se adresează astfel : „Mi-am dat seama de mult că ești un ofițer eminent și foarte expeditiv“, „roagă-i pe cei de la comandamentul german să poștească“, „repejor, dragul meu, repejor“ etc. Aidoma șefului său, Șervinski își schimbă și el tonul față de valetul cu care stă de vorbă, de la replicile de genul „vorbești cam prea mult, Fiodor“ sau „ori eu am înnebunit, ori tu nu mai ești în toate mințile“, ajungînd, în final la următoarele : „ești un om de treabă, Fiodor, ai un chip... cum să-i zic ?... un chip plăcut... un chip de proletar“, sau „dă-mi voie să-ți strîng mina, o mină de om cinstit, muncitor“. Reducția se constată și în replicile valetului. La început, acesta i se adresează hatmanului folosind apelativul „excelență“. După ce însă „excelența“ o ia la sănătoasa, valetul își modifică limbajul : „ăsta a întins-o“, „ne-a lăsat pe toți în voia soartei“, exclamînd în cele din urmă : „Ah, ce șnapan !“. „Bandit sadea !“, îi ține isonul Șervinski. Un asemenea mod de a vorbi nu mai e al valetului și aghiotantului, ci, desigur,

al „cîntărețului de operă“ și al „proletarului“. Opereta regizată de hatman a luat sfîrșit, iar convorbirea respectivă e un fel de „dialog în culise“, care nu mai face parte din „scenariu“, un procedeu de „teatru în teatru“, menit să sublinieze faptul că, anterior, Șervinski nu făcuse, într-adevăr, decît să joace un rol de aghiotant. Opereta degenerînd într-o farsă, Șervinski o apreciază acum „din afară“, ca un spectator, și încearcă totodată să se adapteze unui alt rol, acelaia al unui artist apolitic. Aliații germani ai hatmanului sînt egoiști, perfizi, dar, în același timp, apreciază în mod lucid evenimentele; deși îl amenință pe hatman, totuși iau măsuri pentru salvarea lui. Nefiind lipsiți de umor, sînt capabili să ironizeze pe seama celor ce se pregătesc să fugă în Germania: „Noi ducem numai pînă la graniț pe cine vrea să scape piele a lor de la mujic al dumneavoastră, iar de acolo fiecare cum poftiț“. De remarcat cu acest prilej că, uneori, greșelile de exprimare în loc să umbrească sensul celor spuse, dimpotrivă, îl subliniază, adăugîndu-i și un efect comic: *Schratt* (către Șervinski): „Dumnevostra ieșiț pe acolo și fiț *pe ducă* unul cîte unul...“ Evoluția unor personaje, oglindită; după cum spuneam, în limbajul acestora; poate fi observată și în scena în care meseriașul evreu încearcă să-și salveze viața, în fața măsurilor luate de bandele lui Petliura: „Excelența voa...“ se adresează el, la un moment dat, unui petliurist, dar îndată primește o scatoalcă. „Vai de mine, tovarășe ofițer“, se corectează cizmarul, dar aude de astă dată că e bănuît a fi comunist. Nu e valabil nici apelativul „domnule ofițer“, căci i se răspunde ironic că „în oraș toți is domni, în frunte cu hatmanul“. Încercînd să găsească o soluție, meseriașul se oprește la formula „stimate cetățean“. Nu se potrivește nici aceasta, și în atelierul său începe jaful. Ultima încercare a personajului de a-l preîntîmpina e aproape o ironie fățișă: „Cetățene ministru de război! Fără cizmele astea sînt sortit pieirii“.

Pentru Bulgakov, acest unghi de vedere comic nu este decît unghiul din care tragicul se observă mai bine, iar ironia, chiar dacă este o modalitate de a interpreta absurdul existenței este și un mod de supraviețuire în acest absurd.

Atît dramaturgul însuși, cît și actorii M.H.A.T.-ului, au lucrat cu multă pasiune la punerea în scenă a dramei, întrucît aceasta era în concordanță cu stilul tradițional al teatrului și deschidea noi perspective artei actoricești, fidele realismului psihologic. Se poate afirma așadar, că piesa n-a fost o simplă „replică” scenică a romanului, căci fusese elaborată pentru *un anumit* teatru, păstrător al *unor anumite* tradiții, dintre care, cea mai puternică era, desigur, cea a dramaturgiei cehoviene. Bulgakov a mobilizat, în vederea rezolvării unei teme sociale actuale, cea mai subtilă, mai flexibilă și mai profundă dintre toate tradițiile dramaturgiei rusești⁷. Păstrînd elementul cel mai viguros al acestei tradiții, — subtila analiză psihologică —, piesa mai conține și o serie de inovații, preluate de la teatrul de avangardă, care o distanțează substanțial de dramaturgia lui Cehov. Elaborîndu-și versiunea scenică, Bulgakov a renunțat la personajul prezentatorului, folosind în schimb metoda montajului, care este, desigur, o inovație, procedeul contribuind din plin la revelarea multiplelor conexiuni ce se creează în lumea reală, atunci cînd între universul unor trăiri personale și sfera relațiilor sociale se constituie raporturi dramatice. Montajul stimulează totodată gîndirea asociativă a spectatorului, acordînd un plus de expresivitate lucrării dramatice. De aici rezultă o alternare a scenelor de interior (cu personaje puține), cu cele la care participă grupuri mai numeroase (între-adevăr, o *alternare*, nu o continuitate); conflictele piesei, pe tot parcursul ei, sînt subliniate prin ciocniri, reacții, treceri de la o tonalitate la alta, mai ales la punctele de contact dintre scenele ce diferă ca spațiu, timp sau atmosferă. Desfășurarea subiectului nu este, în consecință, o desfășurare lineară, între actele piesei nefiind continuitate, ci, mai curînd, o interdependență și o interferență, din care cauză legătura dintre ele are la bază stări conflictuale interne și nu succesiunea unor evenimente. O asemenea interferență dintre elemente statice (de exemplu, pacea și liniștea din casa Turbinilor plină de obiecte „nemuritoare”) și cele dinamice (scena de la liceu, fuga hatmanului, comandamentul lui Petliura), creează un

întreg sistem de raporturi structurale la toate nivelele, sistem menit să propulseze acțiunea piesei.

Drama debutează într-o manieră tradițională, spectatorul făcînd cunoștință cu personajele pe măsura apariției lor în casa Turbinilor. Atmosfera generală din actul întâi e caracterizată prin deprimare și dezolare. Alexei Turbin își exprimă fără ocolișuri presentimentele rele. El nu mai crede în nimic și în nimeni. Nu i-a mai rămas decît onoarea de ofițer și cea de continuator al tradițiilor familiei sale. Ulterior, la cină, este enunțat fără echivoc și crezul politic al Turbinilor, spectatorul aflînd astfel *de partea cui* se află ei și pe cine consideră a le fi *adversar*. Dezertarea lui Talberg, care trădează atît ideea gărzii albe, cît și tradițiile familiei Turbin, subliniază, parcă, cinstea și corectitudinea celorlalți. Alexei Turbin dezvăluie, în replicile sale, politica inconsecventă și condamnată de istorie a mișcării albgardiste. Lumina care se stinge mereu, bubuitul tunurilor, al cărui ecou ajunge în casă, subtextul funebru al *Cîntecului despre înțeleptul Oleg* de A. Pușkin, toate acestea constituie un „acompaniament” al monologului lui Alexei, creează acea atmosferă, al cărei deznodămînt psihologic, cu totul firesc în asemenea împrejurări, îl constituie scena de beție ce urmează, și în cursul căreia personajele se comportă ca „în ajunul potopului”.

În actul al doilea, piesa capătă o cu totul altă tonalitate, spectatorul asistînd mai întîi la o veritabilă scenă de vodevil, a cărei acțiune se petrece la palatul hatmanului, urmată de prezentarea taberei lui Petliura, cu atmosfera de anarhie caracteristică și cu un acompaniament sonor adecvat: dudit de picioare, fluierături, o încăierare, o armonică interpretînd cîntecul popular *Iablociko*. Deși acest al doilea act al piesei pare să nu aibă o legătură directă cu personajele cunoscute de spectator în actul întâi, totuși *acum* și *aici* li se decide, de fapt, întreaga soartă.

O pondere deosebită în economia piesei îi revine actului al treilea, a cărui acțiune are loc la liceul „Aleksandrovski” unde Alexei Turbin ordonă elevilor din divizionul său să plece acasă, exprimîndu-și ideea că mișcarea albgardistă este sortită pieirii. Actul al treilea epui-

zează, de fapt, conflictul politic al piesei. Adunate în casa Turbinilor, personajele principale ale dramei meditează la rezultatele întristătoare ale evenimentelor care au avut loc: Alexei și-a pierdut viața, Nikolka a fost rănit, Studzinski e gata să-și curme zilele, iar între Mișlaievski și Șervinski a intervenit discordia...

În actul următor însă — al patrulea și ultimul al piesei — universul Turbinilor pare să renască: Nikolka se însănătoșește și chiar moartea lui Alexei e privită ca o premisă a viitoarei reuniri spirituale a protagoniștilor. Despre Alexei, eroii piesei vorbesc cu respect, îi repetă, uneori, cuvintele, își compară faptele cu principiile celui dispărut. Dar vremurile s-au schimbat și principiile lui Alexei sînt preluate și „distribuite“ între personaje într-o etapă cu totul nouă a vieții lor. Problema „ori îi înfrîngem noi, ori ne înfrîng ei“ nu-și mai găsește locul în conștiințe. Adevărul istoric e de partea bolșevicilor, fiecare fiind dator a-și găsi locul în noua orînduire socială.

Nici măcar Lariosik nu mai apare ca o figură ridicolă, ca un „ghinionist fără pereche“, cum îl cunoscuse spectatorul în actul întâi al piesei. Schimbarea lui s-a petrecut sub înrîurirea familiei Turbinilor, dar și membrii acesteia au fost influențați, aproape fără voia lor, de blîndețea și ajutorul neprecupețit al „vărului din Jitomir“. Spre deosebire, așadar, de scena întâi a dramei, cu atmosfera ei dezolantă, finalul piesei transmite încredere și speranță. Turbinii au înțeles că trebuie să fie alături de popor și că bolșevicii sînt exponenții celor mai bune trăsături spirituale ale acestuia. Urmărind cazul particular al familiei Turbinilor, dramaturgul a izbutit să înfățișeze cu subtilitate transformările radicale suferite de o întreagă stratificare socială.

Dacă *Zilele Turbinilor* lua în discuție „acceptarea revoluției“ în general, alte opere dramatice contemporane, cum ar fi *Liubov larovaia* de Treniov, *Răzmerișa* de Furmanov și Polivanov etc., prezentau spectatorului forțe concrete ale revoluției, personalitatea unor organizatori și participanți direcți la mișcarea revoluționară. Dintre operele dramatice amintite piesa *Ruptura* a lui Lavreniov pare a fi plasată pe cele mai apropiate coordonate

de drama bulgakoviană, prezentînd asemănări și chiar coincidențe în desfășurarea acțiunii. Lavreniov își concentrează atenția asupra familiei unui ofițer din marina imperială rusă, între membrii căreia se produce, în anii revoluției, o ruptură dramatică. Și aici, ca și în *Zilele Turbinilor*, stăpîna casei este cea care, în tumultul zguduirilor revoluționare, încearcă din răspuțeri să mențină în sînul familiei sale măcar o aparență de liniște și intimitate. Veselia și nepăsarea pe care o manifestă personajele lui Bulgakov în actul întîii al piesei sale, ca și amețea și deruta care îi caracterizează la sfîrșitul „agapei”, sînt comparabile cu petrecerile ce se țin lanț, cu care debutează *Ruptura*. În ambele piese este dezbătută și o altă problemă deosebit de importantă nu numai pentru personaje, ci și pentru autorii acestor opere dramatice. Este vorba de umanism. „Oare nu se poate fără vărsare de sînge?” se întrebă, de pildă, cu neliniste, eroii *Rupturii*. Despre „grozăviile războiului civil” vorbește și Lariosik din piesa lui M. Bulgakov, calificîndu-le drept „absurde”. Aspectele crude, sîngeroase, ale revoluției constituie o reacție a poporului îndelung răbdător, care a acumulat o ură imensă împotriva asupritorilor săi, intelectualitatea „sentimentală” purtînd în acest sens, și ea, o anumită răspundere. Tocmai aici își are originea și răspunsul la întrebarea amintită, dat de amîndoi dramaturgii: „Nu, pesemne că fără vărsare de sînge nu se poate”. Mai există, după cum spuneam, o asemănare și între subiectele celor două piese. Astfel, de pildă, în ambele familii prezentate aici, ginerii — Talberg și Stube — sînt germani, originari din țările baltice. Amîndoi sînt niște oportuniști, niște lași, care ajung să pactizeze cu contrarevoluția. În ceea ce privește subiectul, există însă și o serie de diferențe apreciable. Dacă, spre exemplu, destinul familiei Turbinilor și relațiile existente atît între membrii ei, cît și între aceștia și prietenii lor, se află într-o legătură directă cu revoluția populară, în piesa lui Lavreniov, ruptura ce se produce în familia Bersenevilor este subordonată temei revoluționare. Dacă în piesa bulgakoviană Alexei, capul familiei Turbinilor, este un adversar hotărît al bolșevicilor, căpitanul Bersenev, din *Ruptura*, își ia drept sprijin tra-

dițiile revoluționare ale marinei rusești și consideră că datoria lui de ofițer este să-și slujească poporul. Tot astfel, spre deosebire de Elena Talberg din *Zilele Turbinilor*, soția lui Stube, din piesa lui Lavreniov, este și ea de partea bolșevicilor și aprobă toate acțiunile tatălui său. În *Ruptura*, scenele de masă desfășurate pe puntea navei sînt accentuate în mod deosebit, ceea ce a făcut, ca, la repetatele puneri în scenă ale piesei, ele să devină secvențe centrale ale acestei opere dramatice. În sfîrșit, alături de căpitanul Bersenev, un al doilea erou principal din *Ruptura* este marinarul bolșevic Godun (deosebindu-se totuși de alte personaje asemănătoare din *Uraganul* lui Bill-Beloțerkovski sau *Liubov Iarovaia* lui Treniov). Godun este un om de o mare înțelepciune și dîrzenic, un veritabil conducător al marinarilor revoluției. Întreaga piesă e străbătută de avîntul revoluționar al „luptei cele mari“, iar intonarea „Internaționalei“, din finalul, patetic și romantic, al *Rupturii*, se transformă într-o apoteoză a revoluției, în vreme ce eroii lui Bulgakov abia încearcă să-și găsească locul potrivit, într-o societate cu totul înnoită.

Compoziția celor două piese este și ea diferită. Inovațiile realizate de teatrul de avangardă nu și-au găsit în drama lui B. Lavreniov decît o expresie foarte palidă. Structura ei urmează canoanele tradiționale, acțiunile unora dintre protagoniștii ei nu constituie o consecință logică a firii acestora; personajele sînt schematice, lipsite de profunzime psihologică, dar mai ales fac să se „simtă“ prezența dramaturgului, o anume dependență de creatorul lor, fenomen inexistent în piesele lui M. Bulgakov⁸. Din punct de vedere artistic, *Ruptura* se situează în mod cert la un nivel mai scăzut decît *Zilele Turbinilor*.

Se poate afirma, fără exagerare, că adevărata carieră de dramaturg a lui Bulgakov a început odată cu răsunătorul succes al *Zilelor Turbinilor*. Următoarea piesă pe care o scrie, fără a mai recurge de astă dată la textul vreunei opere în proză, este *Fuga*, dramă în „8 vise“. Această operă dramatică insolită demonstrează clar că în scurta perioadă de numai doi ani, care a trecut de la elaborarea *Zilelor Turbinilor*, talentatul dramaturg a

cunoscut, o evoluție revelatoare și pe multiple planuri. Dacă, atât prin compoziția și personajele sale, cât și prin poziția ideologică a autorului, piesa *Zilele Turbinilor* rămîne tipică „mijlocului deceniului al treilea“, *Fuga*, în ciuda scurtului răstimp care o desparte de cealaltă, aparține evident „sfîrșitului deceniului al treilea“. „E timpul să începem a studia revoluția, e timpul ca artistul să devină istoric și gînditor“, scria în noiembrie 1925 Alexei Tolstoi⁹. Spre sfîrșitul anului 1927, pornind de la tema „intelectualitatea și revoluția“, Bulgakov era deja pregătit să meargă și mai departe, relatînd în imagini scenice soarta celor care, neacceptînd revoluția, au ajuns dincolo de hotarele patriei, de fapt, abordînd în acest fel, o temă și mai cuprinzătoare, aceea a „celor două Rusii“. Demonstrînd în *Fuga* și remarcabile calități de gînditor, dramaturgul dezvoltă cu luciditate și pertinentă această din urmă temă, care va culmina cu meditații pe marginea gravelor întrebări: „ce este soarta omului și cum este legată ea de soarta unui întreg popor?“

Folosind drept material de investigație ultimele spasme ale mișcării albgardiste, cu descompunerea fizică și morală care le-au caracterizat, autorul urmărește de-a lungul întregii piese, pînă la finalul lor inevitabil, destinele unui șir întreg de personaje prinse în vârtejul emigrării. Acest lucru a făcut ca piesa să fie mult mai „populată“ decît cea anterioară (numai personaje de prim-plan există aici peste treizeci, fără a-i mai socoti pe figuranții meniți să alcătuiască „fundalul“) fiind, în același timp, mult mai „extinsă“ în spațiu, acțiunea petrecîndu-se alternativ în Taurida de Nord, în Crimeea, la Constantinopol și la Paris. Ambele cauze au dus la utilizarea unei structuri secționate într-o serie de „episoade“, procedeu întărit prin prezentarea unor destine, din cele mai diferite, ale unor oameni tot atât de deosebiți între ei.

În comparație cu *Zilele Turbinilor*, ponderea scenelor de interior, cu personaje puține, a scăzut simțitor, amplificîndu-se, în schimb, semnificația socială a subiectului. Acest lucru evidențiază și faptul că, între timp, zestrea ideologică a dramaturgului a sporit și ea simțitor. Ne-o indică nu numai fermitatea cu care el recunoaște

adevărul istoric al victoriei bolșevicilor, dar și faptul că în *Fuga*, tema poporului își găsește o expresie concretă, atît prin figura lui Baev, ostaș în armata lui Budionnii, cît, mai ales, prin cea a lui Krapilin, ordonanța generalului Hludov. De astă dată, poporul nu constituie numai un subiect pentru discuții purtate între anumite personaje, ci devine, — prin cei cîțiva reprezentanți ai săi —, un personaj din cele mai active. Fugind din fața unităților Armatei Roșii, aflate în plină ofensivă, dușmanii revoluției alcătuiesc un torent haotic, contopit într-o fugă comună, deși fiecare dintre ei are un destin propriu, bine conturat. Motivele care îi determină să fugă sînt și ele foarte diferite, și totuși, nu se poate spune că fiecare dintre acești fugari este, implicit, și un ticălos. Atît ticăloșii înșă, cît și oamenii cinstiți, prinși de acest torent, din ignoranță sau din lipsa unei viziuni clare asupra evenimentelor, sînt sortiți aceleiași pedepse: exilul. Doar un număr foarte mic al acestora vor izbuti să se adapteze și chiar să prospere, înșă numai cu prețul abandonării a tot ce însemnase viața și personalitatea lor de pînă atunci: naționalitate, limbă, cultura țării unde s-au născut, renunțînd pînă și la propriul lor caracter.

Principalul element, care structurează acțiunea dramei este *fuga*; o fugă, ca într-un vis din care nu te poți trezi, o fugă fantastică și, în același timp, — ca într-un coșmar —, o fugă în cerc. Și totuși, evenimentele sînt pe deplin reale, Bulgakov stabilind precis, de fiecare dată, timpul și locul unde se petrece acțiunea.

Genul piesei este indicat prin mai multe calificative, deloc întimplătoare, căci la toate nivelele acestei opere se observă interferența a două genuri: tragedia și comedia. Fenomenul se datorează, în parte, și faptului că autorul, zugrăvind în *Fuga* un tablou apocaliptic al prăbușirii vechii orînduiri, a evitat să recurgă la o imagine naturalistă a acelei lumi în agonie. Viața de pînă atunci a societății rusești a fost dinamitată de revoluție, pretutindeni se constată mutații ireversibile, iar reacția omului la avalanșa unor evenimente neobișnuite și-a pierdut din acuitate. În consecință, apare firească și modalitatea folosită de dramaturg, care își împarte piesa nu în „ac-

te“, sau „tablouri“ tradiționale, ci în „vise“. De remarcat însă că „visele“ au pregnanță lirică și devin elemente compoziționale foarte importante, care permit deplasări rapide în timp și spațiu, metamorfoze tot atât de rapide ale personajelor, secționînd dezinvolt subiectul într-o succesiune de fragmente. În același timp, spre deosebire de *Zilele Turbinilor*, totul poartă aici semnul schematizării și al convenției, elemente însă pe deplin motivate din punct de vedere estetic. „Visele“ capătă consistență, se destramă sau „curg“, sunetele răsună „ca prin vată“. Visul invadează realitatea, realitatea devine vis, limitele dintre ele devin fragile, sau chiar dispar. Unele personaje izbutesc să se elibereze din vis, să se trezească, salvîndu-se, alții își continuă halucinantă fugă în cerc, o fugă continuă, interminabilă. Timpul a scăpat de sub control, iar viața emigranților se desfășoară în afara coordonatelor vremii, devenind atemporală, „căci personajele dramei fug, de fapt, spre „nicăieri“. Pentru cei care și-au părăsit țara, „orașele străine“ (după o expresie a cunoscutului cîntăreț și actor rus A. Vertinski, aflat pe atunci în emigrație) încep să nu mai reprezinte nimic; ei, emigranții, se simt proscriși oriunde s-ar afla. De aici rezultă că fuga lor ignoră nu numai coordonatele timpului, dar și pe acelea ale spațiului real, imposibil de integrat în iluzoriul imperiu al visului.

Același principiu guvernează și caleidoscopica mulțime a personajelor *Fugii*. Spre deosebire de piesa anterioară, legăturile dintre personajele aflate la rîspîntie de timpuri, nu mai au un caracter familial-pragmatic, ci unul cu totul întîmplător. În raporturi de rudenie nu se mai află nimeni, iar singurele relații de familie, — ale unei familii intelectual-burgheze —, se destramă chiar sub ochii spectatorilor, atunci cînd personajul Korzuhin își părăsește soția. Pe de altă parte, — ca un exemplu elocvent al modului fortuit, imprevizibil, în care evoluează relațiile dintre protagoniști —, Golubkov, adversar al generalului Hludov, va primi tocmai de la acesta o mină de ajutor, iar Serafima, soția părăsită de Korzuhin, va împărtăși la Constantinopol greutățile vieții de pribegie cu doi ocazionali tovarăși de drum: generalul Cearnota și prietena lui, Liuska. De fapt, toate elemen-

tele acestei „perioade“ constantinopolitane urmează o logică grotescă, deviată; fosta soție a unui ministru adjunct se decide, pentru a nu muri de foame, să facă trotuarul, un fost general din armata țaristă adună pe stradă mucuri de țigară, un fost profesor universitar își câștigă existența cîntînd la flașnetă etc. Dar tocmai această alienare, această răsturnare a tuturor situațiilor anterioare, oglindește fidel realitatea acestei lumi debusolate. Factura piesei nu îngăduie desigur derularea unei acțiuni bazate pe o dezvoltare succesivă a factorilor care condiționează viața și caracterele personajelor prezentate. De aici, — o *principală* lipsă de profunzime și în ceea ce privește psihologia acestora, aspectul lor, mai mult de simboluri sau „fenomene“ sui-generis, decît de oameni în carne și oase.

Nemulțumiți de toate aceste aspecte insolite, unii dintre criticii vremii, care anterior, referindu-se la *Zilele Turbinilor*, îi imputaseră autorului că „prea li s-a băgat în suflet celor din tabăra inamică“, au început să-l acuze acum de lipsa unei analize psihologice adecvate, de absența unor „nuanțe subtile“ în motivarea acțiunilor pe care le întreprind personajele. Toți acești critici ignorau însă genul noii piese, în care erau utilizate cu mult mai multă îndrăzneală inovațiile teatrului de avangardă¹⁰ și care cuprinde multiplele elemente ale expresionismului însoțite de o continuă schimbare a orchestrației lirice, „o emotivitate încordată, laconism, desfășurare rapidă, spasmodică, acțiuni, tablouri și imagini care apar pe neașteptate și se pierd în neant...“¹¹. Analiza psihologică a fost înlocuită în mod deliberat cu motouri menite să creeze suplimentar, pentru fiecare „vis“ în parte, o atmosferă specifică, piesa fiind precedată de versurile lui V. Jukovski :

*E nemurirea țarm tihnit,
Spre el pornim în fugă.
Odihnă, deci, celui sosît !...*

după care se însiră cunoscutele versuri ale lui Pușkin : „...visat-am, azi, o mănăstire...“

Și-ntr-adevăr, după o remarcă amplă, aducînd mai degrabă a indicație regizorală „Visul întâi“ prezintă spec-

tatorilor o mănăstire veche, din munții Tauridei de Nord, acțiunea petrecându-se în toamna anului 1920. Între zidurile ei și-au găsit adăpost, fugind din fața Armatei Roșii, mai mulți bejenari, care, la prima vedere, par cu toții niște cetățeni pașnici : o soție de învățător, pe nume Barabancikova, chimistul Mahrov, Serafima Korzuhina — o doamnă din Petersburg, profesorul universitar Golubkov. Curînd însă reiese caracterul de simplă mascaradă al acestei „adunări“, precum și falsa „neutralitate“ a clerului din Rusia, în perioada războiului civil : chimistul Mahrov nu este altcineva decît „înalt preasfinția sa“ Afrikan, venit „să binecuvînteze corpul de armată de la Don“, madam Barabancikova, gata, chipurile, să nască, este, de fapt, generalul Cearnota, iar Serafima, figurînd în actele sale false drept o femeie simplă, este, în realitate, soție de ministru. Acesta este și fragmentul piesei în cuprinsul căruia unul din personajele principale se referă la atmosfera bizară, proprie întregii lucrări dramatice. „Știți, zice el, uneori am impresia că visez, pe cuvîntul meu că-i adevărat!.. iar pe măsură ce trece timpul totul din jur mi se pare și mai de neînțeles...“. Epigraful la episodul următor al piesei confirmă această replică : „Visele îmi sînt tot mai urîte...“ Decăderea totală a generalului Hludov, împresurat de trupurile neînsufleteite ale celor pe care îi trimisese la spînzurătoare, îl aduc în pragul nebuniei : „Sînt bolnav, sînt bolnav... Doar că nu știu care mi-e boala“.

În „visul“ următor, cel de-al treilea, Golubkov cade în mîinile serviciului de contrainformații al unităților alb-gardiste și privește ca hipnotizat instrumentul de tortură, „un ac încălzit cu ajutorul electricității și ajuns la incandescență“. Din nou totul se petrece ca într-un vis urît : faptul că Golubkov acceptă să scrie o declarație mincinoasă, privitoare la presupusa apartenență a Serafimei la partidul comunist, poate fi explicat mai curînd ca o consecință a șocului nervos pe care îl suportă protagonistul, decît ca rezultat al îndemnului lăuntric de a-și trăda prietenii. Motoul care precede acest „vis urît“ este prevestitor : „Un ac ascuțit îmi luminează visul...“.

Năvala mulțimii pestrice a refugiaților pe vasele ancorate în rada portului Sevastopol și plecarea tuturor

acestora în Turcia, sînt înfățișate în „Visul al patrulea“, al cărui moto îl constituie un citat din Biblie : „...și o mare mulțime de oameni de felurite neamuri plecară odată cu aceștia...“. Aici, adunați de-a valma pe puntea unui nave, se află și Hludov, și Golubkov, care intenționează să-l ucidă, și Serafima, și cei din serviciul de contrainformații...

Acțiunea următoarelor patru „vise“ se petrece în străinătate. „Visul urît“ însă nu ia sfîrșit, ci, dimpotrivă, devine din ce în ce mai bizar, mai fantastic. Iată-i pe protagoniști ajunși la Constantinopol. Serafima ajunge spălătoreasă, generalul Cearnota vinde „drăcușori“ din cauciuc, Liuska își cîștigă existența devenind prostituată, viața tuturor acestor personaje evoluînd pe fundalul unui edificiu straniu, — simbolic, parcă —, ce poartă bizara firmă : „La Artur — Curse de gîndaci“.

Prin vuietul marelui oraș de pe țărmul Bosforului începe să se distingă glasul spart al unei flașnete la care cineva cîntă „Despărțirea“, o melodie ce răsuna adesea prin bîlciurile Rusiei. Este vorba acum de „Visul al șaselea“, al cărui moto este un vers chiar din această melodie „Ah, despărțire, despărțire...“, și unde asistăm la reîntîlnirea celor doi îndrăgostiți, — despărțiți vremelnic —, Golubkov și Serafima. De notat ca această scenă, de altfel, ca și cele desfășurate în cuprinsul „visului“ anterior, are un pronunțat caracter de vodevil.

În „visul“ următor, cel de-al șaptelea, acțiunea se mută la Paris, spectatorul asistînd la o nebunească partidă de cărți jucată în casa lui Kórzuhin. Aici, metafora visului capătă o întruchipare concretă. Obosit de călătoria pe care a întreprins-o, Golubkov adoarme, iar cînd se trezește își dă seama că „Cearnota și Kórzuhin par a fi niște umbre“. Drept epigraf la acest „vis“, autorul folosește cuvintele lui Gherman din *Dama de pică* a lui Pușkin : „...Trei cărți, trei cărți, trei cărți...“.

„Trezirea din vis“ a personajului Hludov și decizia lui irevocabilă de a reveni în patrie, spre a-și opri fuga lipsită de sens, chiar dacă prin aceasta va avea de ispășit crimele săvîrșite, constituie miezul acțiunii din „Visul al optulea“ și ultimul. Epigraful respectiv este alcătuit din versurile unui cunoscut cîntec popular rusesc : „Fost-au

odată doisprezece tilhari, căpetenie fiindu-le vestitul Kudeiar...“ „Rămas bun tuturor“, rostește Hludov și urcă pe puntea navei cu care va pleca spre țară, iar în urma lui răsună alte versuri ale aceluiași cîntec : „...și mult a curs sîngele vărsat de tilharii aceia...“.

Astfel, în cele opt „vise“ este înfățișată fuga incredibilă a personajelor care populează piesa, fiecare „vis“ reprezentînd o entitate de sine stătătoare, dar conținînd, în același timp, „germenele“ conflictual al următorului.

Drept punct culminant al întregii piese, poate fi socotit, desigur, „visul“ al doilea a cărui acțiune se petrece într-o mică stație de cale ferată și unde sînt prezente toate personajele principale ale dramei. Protagonistii vin aici „sub aripa ocrotitoare a lui Hludov“, dar, odată ajunși, în fuga lor besmetică, la destinație, află că statul-major al generalului „e pe ducă“, iar generalul însuși este în pragul nebuniei. Aici, în mica haltă de cale ferată, se vor destrăma și ultimele iluzii pe care le mai nutriseră eroii piesei; în visul următor, ierarhia raporturilor reciproce, cît și legăturile lor cu lumea înconjurătoare, se vor nărui cu totul. Replica ce încheie acest „vis“ („Crimeea a fost cedată! Toată lumea să se imbarce pe nave!“) aduce personajele la același nivel, lichidează grade, titluri și categorii sociale, transformîndu-i pe toți în „emigranți ruși“.

Prin figura lui Hludov, personajul central al piesei, dramaturgul a intenționat să prezinte, în toată amploarea ei, tragedia ofițerului albgardist, care s-a făcut profund vinovat față de patria și poporul său, care s-a izolat de tot ce era rusesc, dar care, pe plan uman, se mai simte încă legat de țara unde a văzut lumina zilei. Prototipul acestui personaj a fost, pentru Bulgakov, generalul albgardist Slașciiov. Acesta a stîrnit interesul dramaturgului, deoarece era una din cele mai veridice, mai tipice, figuri ale mișcării albgardiste aflate în ajunul pieirii, o adevărată întrupare a agoniei ideilor care animaseră această mișcare¹². Împrumutînd unele trăsături ale lui Slașciiov personajului Hludov, autorul prezintă sub toate aspectele firea acestui călău aproape mort sufletește, dar nu ignoră lăuntrica lui sete de bine, de omenie. Tocmai aceasta este cauza care îl îndeamnă pe Hludov să adopte,

după o îndelungată luptă interioară, decizia de a reveni în Patrie, chiar dacă acolo îl așteaptă pedeapsa capitală. „Boala“ de care suferă nu este, în fond, decît conștiința faptului că rezistența gărzilor albe e lipsită de sens, că dreptatea nu se află de partea mișcării alb-gardiste. În disperarea lui de pe urmă, generalul spînzură zeci de oameni, îi urăște pe militarii corupți din spatele frontului și își disprețuiește comandantul suprem, care este cu totul lipsit de calitățile necesare unei asemenea personalități. Cuvîntul adevărului rostit de Krapilin, propria lui ordonanță, îi dezvăluie însă întreg tragismul culpei sale de neiertat față de patrie, și tocmai acest sentiment de vinovăție face ca sub atitudinea lui de călău, Hludov să mai păstreze totuși și trăsături omenești. Krapilin reprezintă însăși conștiința bolnavă a generalului, urmîndu-l pretutindeni, ca o nălucă. Hludov și această umbră a lui, — omul pe care l-a spînzurat —, alcătuiesc împreună tema culpei și pedepsei; lăsînd în urma sa cadavrele spînzuraților, el nu se mai poate aștepta decît la pedeapsă. Și totuși, Hludov se străduiește din răzputeri să reconstituie un amănunt care îi scapă, o verigă care lipsește din șirul raționamentelor sale și fără de care el nu poate să înțeleagă cum de a ajuns un om fără patrie. Or, tocmai această verigă constituie cheia care permite descifrarea corectă nu numai a acestui personaj, dar și a întregii piese. Este ideea exprimată prin metafora „gîndacilor din găleata cu apă“. Această identificare a armatelor alb-gardiste, care se retrag în dezordine, cu gîndacii aruncați într-o căldare, o întîlnim apoi pe parcursul întregii piese, alături de cuvînte cum ar fi: „beznă“, „a trece în neființă“ etc. Hludov nu se cruță nici pe sine, considerîndu-se și el un „gîndac“. Abia într-un tîrziu va scăpa de această idee obsedantă și se va însănătoși sufletește odată cu plecarea spre Rusia. Reîntorcîndu-se în patrie, el nu este un „păcătos“ dornic de pocăință și care speră să fie iertat; din punct de vedere moral el este „mort“ demult. Hludov pleacă spre patrie ca un criminal ce urmează „să dea socoteală“ pentru faptele sale. „Ce poți să faci? Îi cere inima să fie judecat“, explică Cearnota hotărîrea generalului.

Ideea obsedantă a lui Hludov privitoare la „gîndacii din găleată“ își găsește corespondența în bizara distracție inventată de emigranții ruși, căreia firma barăcii îi face o reclamă de-a dreptul fantezistă : „Curse de gîndaci !!! Joc de noroc rusesc, aprobat de poliție“ ; generalul Hludov îl califică însă cu dezgust, drept „o rușine“.

Lui Hludov, care nu mai crede în nimic și în nimeni, autorul îi încredințează menirea de a purta discuții pe teme religioase cu Afrikan, discuții în cursul cărora generalul parodiază sau ironizează Biblia : „Cel ce așteaptă... se va trezi cu bolșevicii“, „Nu-l mai deranjați pe Domnul Dumnezeu ; el demult s-a lepădat de noi“, „Sfîntul Gheorghe, învingătorul balaurului, acum stă și rîde“ etc.

Se mai poate observa că gruparea personajelor urmează o anumită simetrie ; există personaje-antipozi :

Hludov — Comandantul suprem al Gărzii Albe

Liuska — Serafima

Golubkov — Korzuhin

Hludov — Afrikan

și personaje sateliți :

Hludov — Cearnota

Hludov — Krapilin

Golubkov — Serafima

etc.

Un personaj ca Cearnota nu mai este un erou tragic, ci unul tragicomic, căci Cearnota nu e „ofițer de stat-major“ ca Hludov, ci „cazac,sadea“, este un „general făcut din sublocotenent de cazaci“. El reprezintă tipul oșteanului rus gata oricînd să-și povestească isprăvile, un ins înzestrat cu șiretenie de țaran și cu apucături de cavalierist. Avînd înclinații înnăscute spre jocurile de noroc, poate săvîrși, în răstimpuri, și fapte bune (o salvează, de pildă, pe Serafima din miinile serviciului de contra-informații al albgardiștilor, lucru pentru care ulterior va fi degradat). Dorul de patrie, sentimentul de dragoste, demnitatea de om, conceptul de pedeapsă etc., își găsesc la Cearnota o manifestare foarte personală. El declară, spre exemplu, că Madridul este „o fundătură“, iar Kie-

vul „cel mai frumos oraș din lume“ ; în emigrație pleacă împreună cu Liuska, soția lui „de campanie“; trăind de pe urma ei și preferînd să n-o întrebe prin ce mijloace își agonisește banii ; atunci cînd Golubkov, revoltat, îl admonestează, Cearnota „se justifică“ senin : „nici eu, de azi dimineată, n-am avut ce fuma“.

Motivul jocului de cărți apare pentru prima oară chiar în „Visul întîii“, cînd Cearnota, aflîndu-se, în travesti, la mănăstire, consideră că generalul Krapcikov este vinovat pentru străpungerea frontului de către unitățile Armatei Roșii, deoarece amînase descifrarea depeșei ce-l avertiza asupra ofensivei, fiind, cu totul, „absorbit“ de jocul de cărți. La Paris, la vila lui Korzuhin, gazda pierde douăzeci de mii de franci, Cearnota reprezentînd aici pentru Korzuhin un fel de pedeapsă a destinului ; jocul de cărți devine un spectacol cu totul grotesc, un veritabil „guignol“. Totuși, structura interioară a lui Korzuhin nu poate fi comparată cu cea a lui Cearnota. Dacă personajul din urmă reprezintă simbolul unei decăderi morale de factură trivială, vulgară și în ultimă instanță, tragicomică, Korzuhin e un simbol al dezintegrării umane totale, o nălucă rătăcitoare ; simulînd o amnezie totală, el refuză să-și amintească de stația de cale ferată unde-și părăsise cîndva soția, nerecunoscîndu-l nici pe Golubkov. Dramaturgul evidențiază esența cosmopolită a lui Korzuhin care, deși rus de origine și francez prin cetățenie, nu joacă decît pe dolari, „compunînd“, în fața lui Golubkov, o sforăitoare „baladă a dolarului“.

Pentru Cearnota cîștigul realizat la Paris constituie o compensație pentru umilințele din perioada petrecută la Constantinopol. Acolo, generalul era nelipsit de la cursele de gîndaci, pierzînd cu regularitate sumele mizere pe care le cîștiga din vînzarea drăcușorilor de cauciuc. Dintre toate personajele principale ale piesei numai el participase anterior la aceste curse, angajat într-un dialog comic cu Artur Arturovici, proprietarul barăcii.

Artur Arturovici face parte și el din fauna pestriță a celor care, ajunși într-o lume străină lîr, încearcă să se adapteze situației, prin cele mai bizare mijloace. Spre deosebire de alții însă, este o figură schițată cu o pastă mai groasă, simbol desăvîrșit al omului fără neam și

fără de țară, al celui lipsit de principii, fără trecut și fără viitor, prototipul escrocului „pur sînge“. Nu întîmplător, în remarcile autorului, el „răsare în dreptul caruselului gîndacilor ca un Petrușka¹³, de după un paravan“. Cînd încep cursele de gîndaci, el își împodobește ținuta cu un guler tare, dar numai cu un ceas mai tîrziu țîșnește de după carusel, cu fracul sfișiat și cu obrazul plin de sînge, încercînd să scape de jucătorii care îl fugăresc. „Tu nu ești om, tu ești un capriciu al naturii, ești împăratul gîndacilor“, îi spune Cearnota. Și totuși, generalul se grăbește să mizeze la curse cu puținii bani adunați între timp, monologînd cu încredințare: „Cine sînt eu ? Ahasverus ! Olandezul zburător ! Dracu' să mă ia !...“.

În timp ce Cearnota și alții ca el își vor continua „fuga în cerc“, încă două personaje se decid, aidoma generalului Hludov, să pună capăt precarei lor situații de fugari. Este vorba de Golubkov și Serafima. Aceștia au ajuns în străinătate, ca victime ale propriei ignoranțe și ale lipsei de voință pe plan civic. Relațiile dintre cei doi urmează în piesă canoanele romanelor de aventuri, alcătuind totodată motivul liric al *Fugii*. Viața de mizerie din emigrație supune universul lor moral unor încercări teribile, dar ceea ce îi va opri la marginea prăpastiei, va fi dragostea.

Fiu al unui „profesor idealist“, Golubkov va izbuti să-și regăsească echilibrul moral și să-și înăbușe idealismul moștenit din familie, spre a putea rezista pe viitor oricăror încercări. Neputincioși și naivi la început, Serafima și Golubkov își vor recăpăta ulterior tăria sufletească necesară, constituind, prin bunătatea, răbdarea și cinstea lor un sprijin moral și pentru alte personaje, în primul rînd, pentru Hludov, împreună cu care se vor reîntoarce în patrie. „Ce a fost asta, Serioja, în ultimul an și jumătate ? Un vis ? Lămurește-mă. Încotro și de ce am fugit noi amîndoi ?“ întrebă Serafima, căci amîndoi consideră fuga și ireala lor existență de pînă atunci ca fiind un vis urît, un coșmar prelungit pînă la limita absurdului.

Astfel, în șirul de înălțări și degradări al unor destine omenеști, fiecare dintre personaje încearcă să răs-

pundă prin propria soartă la dramatica întrebare a istoriei : „care este sensul vieții, pentru cine și pentru ce lupti ?“, conturându-se treptat tema comună tuturor celor implicați în acțiunea *Fugii, tema omului și a Patriei sale* : omul se integrează în umanitate numai prin intermediul Patriei, omul rămîne om numai atunci cînd nu se exclude destinului istoric al propriului popor.

Astfel, „gerul“, „omătul“, „vifornița“, par a fi o amintire a Patriei, a Rusiei, care revine continuu în mințile și pe buzele personajelor. „*Arșița*“ care plutește peste Constantinopol îi sufocă nu numai la propriu, ci și la figurat, pe emigranții debarcați acolo. Căci, părăsindu-și țara, emigranții ruși „*se înăbușă*“, lipsindu-le aerul „proaspăt“ al patriei. Poate de aceea *fuga* despre care e vorba în piesă nu este totdeauna o fugă a personajelor de ei înșiși sau de patria lor, ci, în unele cazuri, și spre ei înșiși, spre reîntîlnirea cu Patria. În felul acesta, dramaturgul dezvoltă ideea moral-filozofică, potrivit căreia o mișcare populară este de neînvins, iar pe cei ce se împotrivesc unei asemenea mișcări îi așteaptă eșecul, căci sensul vieții și încrederea în sine sînt strîns legate de încadrarea propriei atitudini în matca voinței istorice a unui popor.

Mergînd pe linia elaborării unei epopei moderne, Bulgakov nu și-a propus prin *Garda albă, Zilele Turbinilor* și *Fuga* realizarea unei cronici istorice și nici a unui document al războiului civil. „La el nu întîlnești date biografice, ci prezentarea unor destine, nu găsești portrete, ci tipuri. El nu înfățișează erori dramatice, ci tragedii ale spiritului. Și nu prezintă fapte condamnabile, ci decăderea morală. Bulgakov meditează la categorii eterne, ca omul și Patria, personalitatea umană și poporul..., drept material de investigație slujindu-i evenimentele războiului civil“¹⁴.

Fuga a constituit un fel de „final“, autorul exprimîndu-și clar și convingător opinia privitoare la o serie de probleme morale și filozofice, care îl preocupau nu numai pe el, dar și pe mulți alți contemporani ai săi.

Admițînd, în *Garda albă*, existența a două dreptăți ireconciliabile și plasîndu-se pe un plan superior celui

În care îi evoluau personajele, Bulgakov aprecia lucrurile prin prisma unor adevăruri eterne, biblice, în timp ce eroii săi păreau să trăiască purtați de evenimente. Spre deosebire de roman, eroii *Zilelor Turbinilor* păreau să se fi „apropiat” de spectatori; acțiunile lor deveniseră mai eficiente, iar deciziile mai ferme, mărturisind un mai acut spirit de răspundere. În felul acesta, participarea lor la prefacerile istorice s-a dovedit a fi mai directă și mai concretă. Lamentările privitoare la haosul și caracterul absurd al războiului îi fuseseră atribuite aici unui personaj cum este Lariosik, iar aluziile la Biblie au lipsit cu desăvârșire. Timpul a intrat cu personajele în raporturi mai complexe și mai dramatice, căpătînd un caracter stihinic, instabil și schimbător, dar care lăsa să se întrevadă inevitabilitatea prefacerilor istorice. Eroii nu mai simțeau „torentul timpului”, ci șocurile produse de acesta, în finalul piesei, frații Turbin întîmpinînd începutul unui nou an, ca pe începutul unei noi epoci. Protagonistii *Fugii* participă direct la evenimente, dialogînd nemijlocit cu însăși Istoria. Timpul concret, social se desprinde de timpul abstract. În conștiința lor se petrec importante mutații psihologice care favorizează alegerea liberă a unor căi în viață și care determină cotituri decisive în traiectoria unor destine. În consecință, eroii nu se mai limitează să fie martorii evenimentelor istorice, ci răspund cu fermitate, într-un fel sau altul, la întrebarea finală: cum și de partea cui urmează să-și ducă viața de aici înainte. Simbolul „lămpii cu abajurul verde” din *Garda albă*, întruchipare a ideii păcii și confortului, este discreditat în *Fuga* de întreaga desfășurare a evenimentelor. Astfel, Hludov folosește represiuni din cele mai crude pentru a susține o idee falimentară, pentru ca apoi, izbutind, în cele din urmă, să ajungă la tragica lui revelație, să refuze cu hotărîre să mai participe la comedia brodată în jurul „măreței idei”, în rolul „Sfîntului Gheorghe al armatelor albgardiste”. În întreaga piesă, ponderea voinței manifestate de personaje crește, iar rolul tradiționalului destin, prezent în operele anterioare ale lui Bulgakov scade în mod considerabil. Îndată ce unii dintre eroi aduc vorba despre destin, eroii „antipozi” îi înterup prin exclamații disprețuitoare: „Astea-s simple po-

vești!“ Timpul, în calitate de concept filozofic, devine în *Fuga* o forță uriașă, de dimensiuni cosmice, care deschide alte perspective axiologice, eliminând din structura sa pe toți cei ce nu se află în consonanță, în armonie, cu el, pe toți cei ce refuză să țină pasul cu Istoria. O serie de personaje ale piesei își sesizează înfrângerea și datorită faptului că pierd cu desăvârșire posibilitatea de a controla realitatea, pomenindu-se astfel „de cealaltă parte“ a *timpului social*, care își continuă, implacabil, *fuga* sa spre viitor, — poate încă un sens al titlului pe care îl poartă piesa.

Drama bulgakoviană, această dramă a „vinovaților“, cu neobișnuita ei structură și contextualitate, cu impresionanta varietate a mijloacelor artistice folosite, face dificilă încercarea de a găsi asemănări sau filiații în cuprinsul genului dramatic. Descrierea de episoade ale războiului civil din Crimeea întâlnim în romanul *În impas* de Ma-lișkin, iar descompunerea armatelor albgardiste în retragere, agonia lor, dezmățul trupelor de sub comanda generalului Denikin, alcătuiesc conținutul romanului documentar *Schimbarea* de Marietta Șaghinian (1923). Acest roman și drama *Fuga* mai au un alt element comun, și anume folosirea într-o tonalitate satirică a unor citate din Biblie. În roman se întâlnește și imaginea „lămpii cu abajurul verde“, care însă la Șaghinian nu simbolizează ordinea și liniștea, prezente doar într-un singur „cuib“ de intelectuali, ci într-un întreg oraș (eliberat de prezența trupelor albgardiste și unde încep să ia ființă instituții sovietice). Comun celor două opere le este uneori și stilul de pamflet, care, în *Fuga* poate fi sesizat mai bine în „Visul al doilea“. Se poate face o paralelă și între *Fuga* și nuvela *Aventurile lui Nevzorov sau Ibikus* de A. Tolstoi (1924) și chiar cu *Însemnările unui naiv*, de Avercenko (1922), căci maniera satiric-grotescă folosită aici în prezentarea evacuării din Rusia a demoralizatelor rămășițe contrarevoluționare este foarte apropiată de cea adoptată de către M. Bulgakov. De asemenea, personajul Nevzorov, protagonistul lui A. Tolstoi, pare să conțină, în germene, trăsăturile morale ale unor personaje din *Fuga*, cum ar fi Korzuhin, Tihi sau Artur, „regele gândacilor“. Ca și acesta din urmă, Nevzorov are și el ideea de a organiza

la Constantinopol niște curse de gîndăci, de pe urma căror speră să se îmbogățească; în partea a doua a nuvelei lui A. Tolstoi, „cursele de gîndăci“ alcătuiesc un adevărat „microunivers“ sui-generis. În *Amintirile unui naiv* ale lui Avercenko, flașneta și ploșnițele reprezintă mai degrabă niște amănunte naturaliste ale vieții emigranților ruși din Constantinopol. Personajele lui A. Tolstoi nu se ridică însă la înălțimea unor discuții pe teme filosofice, cum ar fi cea a existenței umane, iar la demascarea lor nu contribuie desfășurările istorice, ci ironia autorului. Dimpotrivă, în *Fuga*, personajele se confruntă cu Istoria însăși.

Imagini contrastante, structuri compoziționale și soluții stilistice insolite, frecvente îmbinări ale unor reprezentări nebuloase cu detalii dintre cele mai concrete, treceri libere de la elementele de tragedie la cele de comedie, ba chiar de farsă, abundența simbolurilor, perindarea rapidă și ritmul alert al tablourilor —, toate aceste procedee au fost preluate și ridicate de arta sovietică, de la sfîrșitul deceniului al doilea, la un nivel nou, în scopul rezolvării unor noi probleme estetice. Piesa *Fuga* de Bulgakov, reflectă maniera artistică a vremii, dar nu se axează atît pe evenimentele concrete istorice, cit pe soarta unor oameni, propunînd o atitudine umanistă nouă, socialistă, față de personalitatea umană. Prin configurația sa ideatică și formală, *Fuga* a reprezentat totodată un moment de cotitură în amplele confruntări pe teme teatrale, desfășurate în ultimii ani ai deceniului al treilea, în presa sovietică.

PROZA TIMPURIE A PERIOADEI MOSCOVITE

Animat de dorința de a deveni scriitor, Bulgakov sosește, în anul 1921, la Moscova. În intenția de a se stabili definitiv în capitală, el își va căuta un loc de muncă, pe care-l va găsi, foarte curînd, la Secția de Literatură a Glavpolitprosvet-ului. Activitatea desfășurată aici va fi descrisă, cu mult umor, în memorabilele sale *Insemnări pe manșete*, în capitolul (semnificativ!) intitulat: „După Gorki, eu sînt cel mai renumit“. Acest angajament al său va fi, însă, de scurtă durată, din octombrie pînă-n noiembrie 1921, cînd Secția de Literatură va fi închisă ca urmare a unor restrîngerii de personal.

În urma războiului civil, țara este bîntuită de foamete și lipsuri. Este o perioadă dificilă, în care tînrul scriitor debutant străbate-n lung și-n lat această Moscova de necuprins, în căutarea unei slujbe, acceptînd orice, pentru a-și putea asigura, cît de cît, existența.

Într-un sfîrșit, în primăvara anului 1922, Bulgakov își începe activitatea la redacția ziarului „Gudok“, unde va colabora timp de patru ani. Aici își va publica primele corespondențe, reportaje și foiletoane, — cu totul, peste 120 de lecturi.

Coloana de satiră și umor a ziarului, precum și genul foiletonului, îi vor cristaliza măiestria artistică în aceste domenii. Adeseori, în așteptarea șpalturilor, scriitorii satirici, colaboratori ai ziarului, se adunau în biroul redactorului pentru a schimba păreri și impresii, observații ascuțite asupra vieții cotidiene a Moscovei, improvizînd scenete umoristice și foiletoane satirice, cu replici spirituale și înțepătoare.

Recomandat ca scriitor de talent, Bulgakov își începe, în paralel, colaborarea la publicația berlineză, de limbă rusă, „Nakanune“. Avatarurile nesfîrșitelor lui schim-

bări de domiciliu se încheie odată cu obținerea, — la intervenția Nadejdei Krupskaia —, a unei camere, pe strada Bolșaiia Sadovaia nr. 10.

„Foiletonistul pe teme cotidiene“, din evidențele „Gudok“-ului —, începe să scrie proză; în plină perioadă de avânt al N.E.P.-ului, trăind în mijlocul unei lumi contradictorii, strălucitoare și pestrițe, într-o permanentă transformare, Bulgakov se străduiește să reflecte în scrierile sale acest conglomerat haotic de diverse elemente de cultură și civilizație, această „incredibilă realitate“, — după expresia unuia dintre prietenii scriitorului.

Ținând cont de diversitatea și numărul de genuri abordate, această perioadă a creației bulgakoviene poate fi considerată, pe drept cuvânt, ca fiind cea mai „încărcată“, dar și cea mai bogată, din punctul de vedere al conținutului de idei.

Aceste lucrări, — este vorba de volumul de povestiri *Diavoliada*, nuvela *Inimă de câine* și foiletonul satiric *Insula purpurie* —, îi vor furniza dramaturgului „materia primă“ în realizarea viitoarelor comedii, fiind uneori chiar încorporate în textul noilor sale opere dramatice. Astfel, idei mai vechi vor furniza, în retorta creației, cu elemente noi, dând naștere aliajului unor opere de o profundă originalitate.

Diavoliada reprezintă cel dintâi volum de proză al lui Bulgakov care a văzut lumina tiparului și conține patru opere: două nuvele mai ample și două povestiri. Dacă am încerca să stabilim cărui gen aparține fiecare din ele, ar trebui să ne declarăm de acord cu acei exegeți care le-au considerat a fi niște „utopii satirice“, principiul folosit de scriitor pentru elaborarea generalizărilor sale fiind cel de „grotesc realist“.

La baza nuvelei *Diavoliada*, care deschide ciclul acestor povestiri, s-a aflat un fapt real, cunoscut din biografia scriitorului: când Secția de literatură, unde Bulgakov lucrase timp de două luni, a fost desființată din cauza unor greutăți financiare, lucrătorii secției și-au încasat ultimele drepturi bănești sub forma unui mare număr de cutii de chibrituri; e drept, în acea perioadă, chibriturile erau o marfă deosebit de căutată. În nuvelă, ele nu joacă însă un rol determinant, contribuind, cu mirosul lor de

sulf, mai mult la crearea acelei atmosfere care justifică titlul. Propunându-și să satirizeze birocrația, atitudinile absurde ale unor funcționari, nuvela prezintă cititorului peripețiile fantastice ale unui salariat, pe nume Korotkov, care lucrează într-una din numeroasele instituții aciuate (exact ca în *Vițelul de Aur* al lui I. Ilf și E. Petrov) în incinta unui fost restaurant, cunoscut cîndva sub denumirea de „Floarea de colț”. Concediat, pentru o neglijență imaginară, datorită căreia s-ar fi produs, chipurile, o „încurcătură în circulația unor importante documente de serviciu”, Korotkov încearcă din răspuțeri, pe parcursul întregii narațiuni, să demonstreze că la mijloc este o eroare, să discute în acest sens cu șeful său direct, sau măcar să atragă asupra sa atenția acestuia. Toate eforturile funcționarului rămîn însă zadarnice : Kalsoner, noul șef al instituției, nu numai că apare mereu în două ipostaze distincte (în nuvelă nu se precizează dacă are „un frate geamăn”, sau dacă dedublarea în cauză este o iluzie provocată de oboseala lui Korotkov); dar, prin comportarea sa, poate fi comparat, chiar, cu celebra figură a primarului, creată de Saltîkov-Șcedrin (personaj studiat îndeaproape de Bulgakov și identificabil în comediile sale satirice). Într-adevăr, Kalsoner folosește continuu, ca un robot, clișee de genul : „sînt ocupat”, „îmi răpiți un timp prețios”, deși, în realitate, acționează permanent „în gol”, fără să audă nimic și pe nimeni, pierzînd orice legătură cu realitatea. Încercările lui Korotkov de a discuta cu el se transformă într-o veritabilă urmărire, iar aparițiile celui de-„al doilea” Kalsoner încurcă și mai mult lucrurile. Șeful, aidoma viitorilor însoțitori ai Satanei, din romanul *Maestrul și Margareta*, se mișcă cu o viteză supranaturală.

Korotkov, care și-a pierdut între timp toate actele, începe o altă goană, în încercarea de a le reconstitui, dar nu ajunge nici de astă dată la vreun rezultat și, în cele din urmă, își pierde cu totul identitatea. Eroarea, care se comite la transcrierea numelui său (Kolôbkov în loc de Korotkov), perindarea amefitoare, supranaturală, a personajelor, prezentarea unor instituții care își schimbă mereu sediile —, toate acestea amplifică și mai mult încurcăturile în plasa cărora se zbate protagonistul.

Peregrinările lui Korotkov pe la diferite instanțe reușesc să creeze, la un moment dat, imaginea bizară a „Instituției” ca atare. În cuprinsul nuvelei, această imagine a esenței birocrăției, se materializează într-o instituție lipsită de o identitate precisă, căreia nu-i sînt precizate coordonatele ; dimensiunile imobilului pe care îl ocupă se modifică continuu, astfel încît, în finalul nuvelei, cititorul se pomeneste în fața unui edificiu uriaș, cu zeci de ascensoare, cu spații imense, unde se desfășoară chiar și o bătălie. Toate aceste elemente sînt menite să sublinieze caracterul polimorf, universal am zice, al instituției în cauză, a cărei schiță este realizată în mod evident cu mijloacele *grotescului*. Este vorba însă de un grotesc presărat cu detalii extrase din realitatea imediată, cum ar fi indicarea unor linii de tramvai (acțiunea se petrece la Moscova), a unor străzi, a datei și orei (20 septembrie 1921, ora 16 și 30 de minute) cînd se declanșează evenimentele relatate.

În cele din urmă, Kalsoner se transformă într-un „motan negru cu ochi fosforescenți” (conducînd la o inevitabilă asociere cu ipostaza acestui personaj, din viitoarele pagini ale *Maestrului și Margaretei*). Ultimul capitol al nuvelei descrie urmărirea, de astă dată a lui Korotkov de către ceilalți participanți la acțiune. Apar și alte personaje, ritmul narațiunii devine tot mai trepidant, se aglomerează noi amănunte de-a dreptul fantastice.

Curînd relatarea acestei fantasmagorii ajunge să-l obosească pe cititor, acțiunea nuvelei nemaiputînd fi urmărită. Strigînd în final : „mai bine moartea decît dezonoarea !”, Korotkov se aruncă în gol de pe balustrada uriașei clădiri cu zeci de etaje.

Acest protagonist al *Diavoliadei* pare a fi singurul om normal într-o lume nebună, halucinantă, populată de strigoi și roboți. În cele din urmă, această lume va pune stăpînire pe el, Korotkov devenind o simplă jucărie în mîinile unor forțe demente și atotputernice.

Acest „satanism terestru” pare să se constituie de fapt într-un avertisment al autorului la adresa pericolului fenomenului birocratizării suprastructurilor social-economice, fenomen răspunzător de subjugarea absolută a individului de către aparatul birocratic. Dar, în ciuda

atmosferei bine redată, — a acestei, cu adevărat, „diavoliade“ —, fantezia exagerată a autorului nu permite cititorului nici să nutrească un sentiment de compasiune pentru eroul principal al narațiunii și nici să înțeleagă limpede mesajul artistic.

Următoarea povestire, *Aventurile lui Cicikov*, îi prevestește cititorului, încă din titlu, o întâlnire cu clasicul personaj gogolian, achizitor de „suflete moarte“. Subiectul satiric este însă și de astă dată neobișnuit : autorul (devenit un personaj al povestirii) „visează“ că un diavol năstrușnic a deschis larg porțile împărăției morților, iar de acolo, „...Hoardă fără de număr se năpustiră asupra Rusiei Sovietice“. Asemenea utopii satirice ale tânărului Bulgakov luau ființă ca urmare a profunde sale aversiuni față de lumea parvenitilor, față de escrocii de tot soiul, care găsiseră, în perioada N.E.P.-ului, un teren propice pentru nefasta lor „activitate“. Scriitorul satirizează incultura, lipsa de pregătire economică a cadrelor, încrederea condamnată în fel și fel de șnapani. Căci numai într-un asemenea mediu pot să-și facă loc și să se căpătuiască, neglijând normele unei conduite morale, aventurieri de toate categoriile.

Sosit „de pe lumea cealaltă“, la Moscova, Cicikov îi reproșează lui Gogol, creatorul său, că l-a înzestrat cu o „reputație proastă“ din care cauză el, Cicikov, va avea, desigur de suferit. Curînd însă, personajul se va convinge că, în vîltoarea birocratică în care a pătruns, nimeni nu se interesează de „fișa lui personală“. Iar mai tîrziu „totul merse din ce în ce mai ușor...“, întrucît pretutindeni se aflau persoane identice cu Cicikov însuși. În cele din urmă, întreaga suită a personajelor gogoliene : Sobakievici, Nozdriov și alții —, încep să se „desfășoare“ din plin. Cicikov însă îi întrece pe toți, punctul culminant al tribulațiilor sale reprezentîndu-l „arendarea“ unei întreprinderi inexistente, acțiune pentru care primește și un avans substanțial ; va înființa apoi un trust „pentru prelucrarea fierului și a rumegușului“. Însă crahul pe care îl va suferi nu intervine totuși brusc, ci este precedat de multiple zvonuri și discuții ; dar nimeni nu vrea să admită că imense sume de bani au fost puse la dis-

poziția unui escroc, din pură naivitate sau chiar prostie. Unor înși incuți numele de Cicikov nu le spunea nimic, întrucît nu-l citiseră pe Gogol, — personajul în cauză mizînd, de fapt, tocmai pe această stare de lucruri.

Cel care va izbăvi societatea de escrocheriile eroului lui Gogol va fi chiar „autorul“ povestirii, care va acționa cu „asprime și hotărîre“. Drept recompensă pentru demascarea și lichidarea escrocului, el va solicita... seria de opere complete ale lui Gogol, care „nu o dată mi-au alinat tristețea în mohorîtele mele nopți de nesomn“. Seria de opere îi este înmînată, dar deodată, „autorul“... se trezește. Totul nu fusese decît un vis.

În textul narațiunii sînt introduse fragmente întregi din *Suflete moarte* de Gogol, operîndu-se pe alocuri unele modificări, înlocuind denumirile unor instituții din vremea lui Gogol cu denumiri de instituții contemporane autorului; în contrast cu fervoarea diabolică a lui Cicikov, reprezentanții acestor instituții birocratice nu fac decît să-și dezvăluie incompetența și miopia, imposibilitatea de a se elibera de absurdul propriu existenței lor.

Readucîndu-ne în contextul vieții cotidiene a Moscovei anilor '20, *Imobilul Nr. 13 (Comuna muncitorească — Elpit)*, evocă, prin structură și stil, narațiunile de început ale lui Mihail Zoșcenko. Și aici Bulgakov împrumută chipul unui povestitor naiv, ale cărui relatări folosesc un limbaj simplist cu intruziuni popular-argotice („Phii, ce casă fuse aia : de mare faimă...“, „Ce să mai zici... Fuse... Păi dar ! La oameni mari și casă pe potrivă !“, sau „Am dus-o noi cum am dus-o, da-n februarie, cînd era gerul mai mare, am feștelit-o cu păcura“, etc.), care alternează cu pasaje de înalt simț artistic, reamintind de inimitabilul stil bulgakovian, evidențiat plener în *Garda albă*, utilizat aici în descrierea unui trecut nu prea îndepărtat. Iată un fragment edificator din istoria prerevoluționară a imobilului : într-una din zile, generalul de Barreine, unul dintre locatari, are deosebita onoare de a primi vizita unui „oaspete drag“, acesta dovedindu-se a fi nimeni altul, decît celebrul Rasputin. Evenimentul necesită, desigur, luarea unor măsuri de rigoare : „...pînă la orele trei din noapte, sprijinit de picioa-

rele unei cariatide cenușii și istovit de traiul său de cîine, sta de veghe un agent. Un altul, aflat pe un palier al scărilor interioare, fuma, ascultînd acordurile „capricioso“ ale rapsodiei ungare, ori furtunoasele izbucniri ale corului de țigani...“. Cititorul este informat că în aceeași casă mai locuiește o femeie, ale cărei conturi sînt achitate de o persoană atît de sus pusă, încît acest înalt protector, nu mai avea nevoie de nume, semnînd doar cu prenumele, — aluzie ironică la unul dintre frații țarului. „Nemaipomenite vremuri au fost acelea și n-a mai rămas din ele nimic : „*sic transit gloria mundi*“, — încheie autorul descrierea acestei etape, — „de lux“ —, din viața imobilului, după care acțiunea se mută în perioada N.E.P.-ului. Luînd locul predecesorilor, au apărut noi locatari de tot soiul. În bucătării suieră primusuri, saloanele sînt traversate de sfori, pe care se întind rufe la uscat. Seara, pe scări e întuneric beznă, întrucît toate becurile au dispărut. În imobil mai locuiește încă fostul administrator, pe nume Hristi, iar la celălalt capăt al Moscovei stă ascuns, în așteptarea unor vremuri „mai bune“, fostul proprietar al casei, Elpit. Viața cotidiană a imobilului, încălzirea acestuia, precum și ordinea, — atîta cîtă se mai putea păstra — sînt asigurate printr-o ciudată „simbioză“ între direcțiunea „Comunei muncitorești“ și fostul administrator, în timp ce mulțimea eterogenă a locatarilor nici nu bănuiește cui datorează aceste beneficii. Figurile celor doi „foști“, — Hristi și Elpit —, ca și cele ale noilor locatari, lipsiți de orice fel de urmă de cultură, sînt zugrăvite printr-o marcată economie de mijloace artistice, însă deosebit de expresiv, demonstrînd și de astă dată înaltul profesionalism al autorului.

Demarînd sub forma unor amintiri aparent lipsite de o tensiune interioară, nuvela ajunge curînd la punctul ei culminant. În momentul în care administratorii „o cam feștelesc“ cu procurarea la timp a păcurii, iar imobilul rămîne vreme de o săptămînă lipsit de încălzire, una dintre locatari, pe nume Annușka Pilaieva, confectionează într-o noapte o sobiță improvizată în care aprinde focul, cu dale desprinse din parchet. „Să n-o condamnați“, — încearcă pe jumătate ironic, pe jumătate serios, s-o absolve, de păcat, scriitorul. „Gerul este o tortură. Oricine poate de-

veni o fiară“. Datorită neglijenței de care dă dovadă Annuşka, întregul imobil este cuprins de flăcări. Tabloul incendiului, înfățișat de scriitor, este grandios și tragic, pe drept cuvânt apocaliptic, imaginea focului purificator avînd, de fapt, în literatura rusă, o veche tradiție, întemeiată încă de Pușkin, prin celebrele pagini din *Dubrovski*. Este de-a dreptul remarcabilă polifonica partitură a glasurilor omenеști, răzbătînd din flăcările incendiului. Sînt evocate disperate apeluri la telefon către unitatea de pompieri („Domnișoară! Auzi, domnișoară! Dă-mi unu, mă auzi? unu, două's'doi, op's'pe! Pompierii din Krasnaia Presnia! “), și țipetele locatarilor treziți la ora tîrzie de noapte, în vorbirea căror s-au amestecat cele mai neașteptate cuvinte („Văleu, Maică Precistă! Tovarăși! “) și strigătele neînfricaților pompieri („Agață de colo!... Trece de m-ajută! “). Urletele deznădăjduite ale celor care pier în flăcări cresc în intensitate, de sus zboară veselă care se preface în cioburi, sar pe fereastră cei ce încearcă să se salveze. Omniprezent, autorul „strigă“ cu glasuri de muribunzi, ori împarte comenzi, substituindu-se pompierilor și surprinde cu ochiul său scrutător crîmpeie din vînturarea haotică a personajelor („...fug numai în cămăși de noapte... cu samovarul într-o mînă, cu icoana într-alta...“), oferind, în răstimpuri, cititorului, cîte un detaliu simbolic, de o rară frumusețe artistică („Corpul de mijloc al clădirii s-a transformat într-o genune incandescentă, deasupra căreia, ca niște pelerine de doliu, se înalță în zbor fluturat foi de tablă, smulse din acoperișul ars. ...Este un adevărat infern! “).

După un rînd punctat, narațiunea întreruptă capătă un cu totul alt ritm. În fața ochilor ne apare, ca un stop cadru, imaginea ruinelor fumegînde ale splendidei clădiri de altădată, în preajma căreia hălăduie umbra întunecată a administratorului, zguduit de plîns. Zadarnic îi cheamă în trăsură Elpit, fostul proprietar al casei, sosit și el aici, în timpul incendiului; Hristi arată „de parcă ar fi fost ars și el de flăcări“, el este „mut“ și nici măcar nu poate striga de durere. În legătură cu acest personaj este interesant de remarcat faptul că, de la începutul povestirii, Hristi este caracterizat prin cîteva

detalii sugestive („...era un om de afaceri negricios, purtînd o șapcă cu cozoroc lăcuit, un veritabil negustor de carne vie...“), putînd fi cotate, în termenii criticii tradiționale, ca un personaj eminent „negativ“. Autorul declară însă, cu numai cîteva rînduri mai jos, că același Hristi este „un administrator genial“, ca o dovadă a admirației pe care a nutrit-o dintotdeauna scriitorul pentru profesioniștii de valoare. Compasiunea sa pentru Hristi se simte și în scena finală, căci flăcările incendiului i-au mistuit, într-adevăr, fostului administrator, toate speranțele în revenirea vremurilor de odinioară.

Și totuși, nu numai despre speranțe năruite este vorba; prin Hristi, autorul deplînge cu sinceritate dispariția unei zidiri realizate de mîini omenști, pierite în vîlvătaia incendiului datorită ignoranței și inculturii. Ce s-a întîmplat însă cu cea din vina căreia a izbucnit incendiul? Scăpată, printre cei dinții, de amenințarea focului și strecurîndu-se prin labirintul unor ulicioare cufundate în somn, Annușka Pîlaieva suspină amarnic : „Or să mă bage la pîrnaie, vai de zilișoarele mele !...“. După cum se vede, a fost nevoie de un incendiu catastrofal, pentru ca, abia acum, mintea să i se lumineze și ea să-și spună : „Sîntem oameni neștiutori. Chiar așa : neștiutori. Trebuie să ne învețe careva și pe noi, proștii...“.

Dar aceasta nu va fi ultima „ispravă“ a Annușkăi. În paginile romanului *Maestrul și Margareta*, ea va răsturna o sticlă de untdelemn pe șinele liniei de tramvai, îndeplinind, de astă dată, voința Satanei și provocînd, indirect, moartea scriitorului Berlioz. Romanul va prilejui cititorului și o reîntîlnire cu imaginea dantescă a incendiului, ca o mare de flăcări, ce pustiește și mătură totul în calea sa.

Ouăle fatale ocupă, față de celelalte scrieri din volum, o poziție de mijloc. Această nuvelă de factură științifico-fantastică istorisește o descoperire întîmplătoare a unui savant ; anumite persoane, în dorința lor de a „întrece progresul“, intervin, fără voia omului de știință, în aplicarea practică a noii descoperiri, fără a poseda un minim de cunoștințe corespunzătoare necesare intențiilor lor. Maxim Gorki acordă nuvelei următoarea apre-

ciere : „Ouăle fatale“ sînt scrise într-o manieră spirituală și în același timp, ingenioasă...“, ceea ce ne-ar permite să concluzionăm că lui Gorki i-a plăcut în primul rînd subiectul nuvelei. Acest subiect fantastic, a cărui acțiune se desfășoară într-un viitor apropiat, este integrat într-o ambianță înzestrată cu toate atributele realității imediate, sugerate de marele număr de detalii caracteristice epocii respective, precum și de indicarea scrupuloasă a datelor și orelor la care se petrec diversele evenimente.

„În ziua de 18 aprilie 1928 (adică la cîțiva ani distanță, în viitor, față de momentul scrierii nuvelei — n.n.), către seară, profesorul ...Persikov intră în cabinetul său, aflat... la Moscova, pe strada Herzen“. Scena de început este urmată îndată de un avertisment incitant, adresat cititorului, cu privire la declanșarea unor evenimente imprevizibile : „Putem socoti că germenul înspăimîntătoarei catastrofe, ce avea să urmeze, fusese zămislit chiar în seara aceea de tristă amintire...“; după o descriere deosebit de realistă a figurii profesorului Persikov, precizînd, de asemenea, vîrsta acestuia, domeniul în care lucrează etc., autorul se oprește amănunțit asupra activității științifice a eroului său principal, menționînd apoi lucrările savantului, titlurile și chiar prețurile edițiilor acestora, invitîndu-l parcă pe cititor să verifice, la cea dintîi librărie, autenticitatea spuselor sale. Tot atît de minuțios este descris și laboratorul, unde lucrează Persikov împreună cu asistentul său, pe nume Ivanov, relatîndu-se cum și ce anume cercetează cei doi la microscopul instalat acolo.

Institutul unde-și desfășoară cercetările profesorul se află la Moscova și scriitorul închină marelui oraș pasaje întregi, de factură fantastică, de proiecție în viitor („...O companie americano-rusă construisese în centrul Moscovei, între ulicioara Gazetnîi și strada Tverskaia un număr de 15 clădiri a cîte cincisprezece etaje, iar la periferiile orașului, încă 300 de case pentru muncitori, a cîte 8 apartamente fiecare, lichidînd astfel, odată pentru totdeauna, acea îngrozitoare și ridicolă criză de locuințe, care îi chinase atît de mult pe moscoviți, între anii 1919—1925“), la care se adaugă referiri directe la relațiile imediate și concrete („De pe strada Herzen, către calea Mohovaia,

coborau din minut în minut, cu vuiet și scrișnet de șine, tramvaiele liniilor 16, 22, 48 și 53“).

Pe profesorul Persikov nu-l interesează însă nimic în afara problemelor de zoologie și geografie, iar în viața de familie suferise un eșec, fiind părăsit de soție; autorul oferă și aici o serie de amănunte privitoare, de astă dată, la motivele despărțirii amintite și la destinația spre care plecase soția profesorului.

De aici încolo, în desfășurarea acțiunii intervine întâmplarea. Cercetînd într-o zi la microscop un preparat conținînd amoebe vii, Persikov părăsește pentru o oră laboratorul său. Revenit la microscop, constată că amoebele, spre care fusese proiectată întâmplător raza de lumină a unui glob electric, se înmulțiseră într-un mod cu totul surprinzător. Concluzia la care ajunge Persikov este că ar fi descoperit o „rază a vieții“. „Ce întâmplare fantastică!“ exclamă profesorul; „...nici nu ne putem imagina ce consecințe ar putea să aibă...“. Asistentul Ivanov declară extaziat: „Este de-a dreptul amețitor!“: „Față de dumneavoastră“, — i se adresează el lui Persikov —, „eroii lui Wells nu sînt decît un moft!“.

Descoperirea făcută de profesor devine cunoscută, Persikov este asaltat de reporteri și încep să-i dea tîrcoale chiar și spioni. Narațiunea capătă nu numai o tentă fantastică dar și una de *policier*. În scenă apar și organele siguranței statului, iar descoperirea ajunge, astfel, „de interes național“, înainte chiar de a fi fost definitivată și testată. În continuare, se fac aluzii la „telefoane de la Kremlin“ și chiar are loc o convorbire cu Comisarul poporului pentru învățămînt. Prin capitală încep să circule zvonuri absurde, pe care lumea le recepționează și le retransmite exagerîndu-le tot mai mult.

Între timp, profesorul întîlnește pe stradă, — o întîlnire fugitivă și de asemeni întâmplătoare —, „un om ciudat, de modă veche, avînd la sold un pistol în teacă de lemn“. Această întâmplare va declanșa noi evenimente de maximă importanță. Personajul întîlnit de profesor, pe stradă, este un „fost cavalerist“, pe nume Rokk (în rusă „rok“ desemnînd noțiunea de destin, de „fatum“, ceea ce dă posibilitatea unei duble interpretări a titlului nulei). Rokk se va decide să folosească descoperirea, fără

știrea lui Persikov, în vederea unei „redresări a aviculturii“, afectate de o epizootie (datorată unei boli necunoscute), desigur ignorând cerințe obiective, etape și perioade de timp necesare, — autorul ironizînd încercările unora dintre contemporanii săi de a „depăși“ perioade încă neparcuse în evoluția societății, perioade care, în viziunea lui Bulgakov, erau strict necesare progresului constant în toate domeniile vieții.

În ceea ce îl privește pe profesor, acesta, neavînd obiceiul de a citi ziarele, nu știe nimic nici despre epizootia care decimase găinile și nici despre intenția „fostului cavalerist“ de a recupera pagubele pricinuite. De remarcat că decizia la care ajunge Rokk constituie o aluzie foarte transparentă, însoțită de o fină ironie a scriitorului, la năravurile unor contemporani ai săi, deosebit de „receptivi“ la diverse evenimente curente.

În cuprinsul nuvelei un rol important îl joacă și „presimțirile“. De pildă, profesorul, ciocnindu-se întîmplător, pe stradă, cu Rokk, om pe care încă nu-l cunoștea, simte brusc o amețală și începe să-l doară capul.

Mai tîrziu, cînd Rokk, conform indicației unor foruri superioare, vine să ridice din laboratorul lui Persikov trei aparate destinate grăbirii procesului de evoluție a embrionilor de găină, „...o spaimă confuză cuprinde întreg personalul și toate animalele din institut. Broaștele orăcăiau jalnic, cu niște glasuri sinistre, prevestitoare de rău“. În aceeași zi, profesorul va primi o telegramă prin care i se anunță încetarea din viață a fostei sale soții.

Curînd îl vom vedea pe Rokk la sovhozul „Krasnii luci“ (Raza roșie) — unde fusese numit director —, ocupîndu-se de instalarea aparatelor. Este o vară toridă, iar la sovhoz, nimic nu pare să prevestească dezastrul. Și totuși, întîmplarea, acest factor care facilitează amestecul unor forțe iraționale în viața cotidiană, intervine din nou în acțiunea nuvelei, de astă dată însă cu urmări catastrofale. Cu puțin timp înainte, Persikov solicitase, prin comisariatul poporului, furnizarea unor ouă de reptile, necesare experiențelor sale, iar Rokk făcuse pe aceeași cale o comandă privitoare la ouă de găină, destinate sovhozului. Dintr-o neglijență, cele două comenzi au luat destinații diferite, astfel încît sovhozul va primi curînd o

primă tranșă de ouă „mari, pătate, avînd un aspect cam neobișnuit“. Concomitent, are loc și o nouă serie de prevestiri rele : „Toate păsările se adunaseră în stoluri, iar în zorii zilei își luară zborul, ...către seară au tăcut brusc și broaștele din iaz. Era un lucru de-a dreptul uimitor, întrucît orăcăitul acestor broaște lumea îl auzea de obicei de la patruzeci de verste depărtare... Către seară, tăcură, tăcură și cîinii“.

După puțin timp, spre stupefacția tuturor, „raza vieții“ face ca din ciudatele ouă aduse la sovhoz să iasă niște șerpi de dimensiuni neobișnuite, care se reped la soția lui Rokk și o devorează. Scena e prezentată laconic, dar prin intermediul unor detalii înspăimîntătoare, naturaliste.

Zvonuri sumbre încep să se răspîndească mai întîi prin gubernia Smolensk, apoi ajung și la Moscova. Spre locul sinistrului pornesc cu motocicletă cîțiva agenți ai siguranței statului, dar își pierd și ei viața în lupta inegală cu reptilele, eveniment relatat de asemenea, într-o manieră terifiantă.

Primind la rîndul lui ouăle pe care le comandase, și constatînd că în locul celor de șarpe i-au fost trimise ouă de găină, profesorul Persikov intuiește cauza dezastrelui petrecut la sovhoz. Moscova este iluminată feeric. „Dintre cele 4 milioane de locuitori ai capitalei nu dormea nimeni“. Trenurile încep să aducă din gubernia Smolensk mereu alte convoaie de refugiați, aceștia venind „și cu autobuzele, ba chiar cățărați pe acoperișul tramvaielor“. În oraș este declarată starea de asediu. Urmează scene prezentînd haosul creat în evacuarea regiunii calamitate. Întră în acțiune armata, se ridică în aer escadrile de avioane, mitraliere trag în plin, încercînd să distrugă giganticele cuibare ale șerpilor anaconda. Dar totul este zadarnic ; asaltul reptilelor nu mai poate fi oprit.

Foarte curînd, în institutul unde lucrase profesorul Persikov năvălește o mulțime ajunsă în pragul nebulniei. Necunoscînd adevărata cauză a catastrofei, oamenii disperăți îl acuză pe profesor : „Tu ai asmuțit șerpii asupra noastră !“ urlă ei, înconjurîndu-l. Persikov și alți lucrători din institut își pierd viața sfîrtecați de mulți-

mea furibundă, animalele de experiență sînt călcate în picioare, iar utilajul laboratorului este distrus. „Un ceas mai târziu, întreg institutul era o mare de flăcări“.

Și totuși, populația Moscovei ca și cea a guberniilor învecinate va fi salvată; și de această dată va interveni împlinirea.

Ultimul capitol poartă titlul „Zeul gerului ex machina“: „În noaptea de 19 spre 20 august se lăsă un frig... cumplit. Gerul, ajuns la —18 grade, ținu două zile și două nopți. Calamitatea luă sfîrșit; toate reptilele înghețaseră și pretutindeni zăceau maldăre de cadavre ale acestora“.

Încep ample acțiuni de înlăturare a urmărilor dezastrelor, de luptă împotriva unor boli și epidemii, de refacere a ceea ce fusese distrus.

În primăvara anului 1929 totul „a reintrat în normal“ și autorul ne readuce în față imaginea pe care o întîlnisem la începutul nuvelei: „Din nou mișcare, dansuri și lumini la Moscova“. Totul este așadar ca și mai înainte. Persikov însă nu mai există, așa cum nu mai există nici descoperirea pe care o făcuse. Această satiră, veritabilă operă de vizionar a lui Bulgakov, încearcă să exprime pericolul pe care-l reprezintă punerea în practică a unei descoperiri științifice de către oameni străini de știință.

În întreg textul nuvelei pot fi întîlnite detalii, motive și trăsături ale unor personaje, ce se vor regăsi în alte opere ale lui Bulgakov. Cea mai apropiată îi este, fără îndoială, nuvela *Inimă de ciine*. Într-adevăr profesorul Persikov locuiește la aceeași adresă ca și profesorul Preobrajenski din nuvela amintită, adică în strada din Precistenka și, în condițiile crizei de locuințe din acea vreme, i se vor solicita și lui trei camere din cele cinci, cîte le are apartamentul.

Descrierea situației deosebit de grele din anii 1920, 1921 și 1922 culminează cu amenințarea lui Persikov de a pleca în străinătate. Aceeași amenințare o va repeta și Preobrajenski. Însă amîndoi vor renunța, animați fiind de simț patriotic. Asistentul lui Persikov este, fără îndoială, și el, prototipul unui personaj din *Inimă de ciine* și anume, Bormental, iar paznicul Pankrat „îl repetă“ pe

portarul Fiodor. Există și un detaliu comun ambelor opere: — galoșii, pe care protagoniștii îi poartă în anotimpul rece —, avînd însă în text funcții artistice diferite. În ambele nuvele figurează cercul din Moscova și spectacolul de operă, numai că, spre deosebire de Preobrajenski, pe profesorul Persikov toate acestea nu-l interesează, „funcțiile” legate de domeniul artei fiind îndeplinite de către asistentul său. O descoperire științifică realizată, în anii '20, la Moscova și urmările neașteptate ale acesteia, raporturile dintre noua orînduire și oamenii de știință aparținînd vechii generații, celebra lampă cu abajur verde, pînă și repartizarea personajelor și funcțiile acestora sînt elemente paralele, aproape identice în ambele nuvele. Există însă și o deosebire substanțială, materializată în deplasarea evidentă, — în nuvela *Inimă de ciine* —, a unei întregi serii de accente, spre reevaluarea și reconsiderarea unor situații și personaje. Acestea din urmă vor căpăta o însemnătate sporită, conștiința lor de sine va atinge un nivel superior, iar scopurile pe care le urmăresc vor deveni mai clare. Concomitent cu aceasta, rolul întîmplării va fi mult mai redus: protagoniștii, evadînd din imperiul hazardului, vor manifesta ei înșiși inițiativă și vor acționa cu multă decizie. Aria în care își vor exercita prerogativele se va diminua însă simțitor, acțiunea avînd să se petreacă numai în cadrul limitat al locuinței lui Preobrajenski. O asemenea restrîngere a „teritoriului” va oferi totuși o serie de avantaje: renunțarea la amplele scene de masă permite scriitorului să realizeze o acțiune mai concentrată, replicile căpătînd o importanță sporită, iar dialogurile, mai extinse, ale personajelor, vor contribui substanțial la cristalizarea mesajului acestei opere.

Nuvela intitulată *Inimă de ciine*, scrisă în numai trei luni de zile (din ianuarie pînă în martie 1925) și publicată abia peste șase decenii, ocupă, în creația scriitorului, un loc aparte. Avînd o acțiune plină de neprevăzut, această scriere a lui Bulgakov este interesantă din multiple puncte de vedere. Deși nu are o corespondență directă cu dramaturgia bulgakoviană, nuvela cuprinde o suită întreagă de teme, motive, imagini, pînă și cuvînte răzlețe care, într-un fel sau altul, au fost ulterior dez-

voltate ori doar amintite, nu numai în proza, dar și în dramaturgia scriitorului. În ceea ce privește conținutul, *Inimă de ciine* poate fi încadrată în categoria narațiunilor fantastice și, chiar, a celor științifico-fantastice.

Acțiunea nuvelei gravitează în jurul unei prezumtive descoperiri într-un domeniu de avangardă al cunoașterii umane, pe care l-am putea identifica astăzi cu cel al ingineriei genetice.

Prototipul evenimentului științific, deschizător de perspective nebănuite, îl constituie una din numeroasele descoperiri în domeniul medicinei începutului de veac XX, care, alături de alte realizări epocale ale progresului tehnico-științific, declanșaseră discuții aprinse nu numai în instituții de specialitate dar și la simpozioane și reuniuni internaționale. Astfel de descoperiri, făcute publice în paginile presei, au inspirat nenumărați scriitori, dramaturgi și cinești. O asemenea ipoteză științifică „de nivel european“ devenise în anii '20, ideea „întineririi omului“. S-a scris și s-a vorbit extrem de mult despre întinerire, despre strălucitele perspective, care s-ar deschide în fața omenirii, zvonurile care însoțeau toate aceste comentarii excelind prin presupuneri care mai de care mai fantastice. În aceeași perioadă au fost popularizate experiențele, legate de întinerire, desfășurate de renumitul medic sovietic Voronov. Problema ca atare nu putea să nu atragă atenția lui Mihail Bulgakov-medicul; într-o măsură și mai mare însă, această idee l-a captivat pe Bulgakov-scriitorul.

Subiectul nuvelei pornește, așadar, de la o descoperire științifică, cu urmări neprevăzute. Profesorul Preobrajenski, un șavant moscovit „de talie europeană“, cum îl califică asistentul său Bormental, a izbutit, prin intermediul unui transplant de hipofiză (aici se constată influența temei descoperirii ce atrăsese în acea perioadă atenția generală), să imprime unui ciine însușiri omenești.

Cel ce relatează primul evenimentele petrecute este însuși ciinele care va fi supus operației, o biată javră de pripas, adăpostită în gangul unei clădiri. După câteva pagini, firul narațiunii este preluat de către autorul nuvelei, iar de la capitolul al șaselea încep să se facă auzite vocile celorlalte personaje implicate în acțiune.

Între timp este descrisă, cu respectarea riguroasă a detaliilor clinice, operația la care este supus Șarik (acesta este numele ciinelui); în urma operației îi sînt transplantate hipofiza și gonadele unui bărbat decedat, pe nume Klim Ciugunkin (un bețiv notoriu, judecat pînă atunci de cîteva ori pentru diverse infracțiuni și care fusese înjunghiat în timpul unei încăierări), un element social periculos, dar, în același timp privilegiat, ale cărui trăsături de caracter i se vor transmite ciinelui. Evenimentele ulterioare sînt consemnate în „fișa clinică” privitoare la starea ciinelui operat, iar începînd cu capitolul al șaselea, începe să fie descrisă evoluția lui Șarik în „ipostaza lui de om”, evoluție întreruptă de a doua operație la care îl supune profesorul. Această a doua intervenție chirurgicală nu mai este prezentată cititorului în toate detaliile, ci doar sugerată de evocarea unor zvonuri care încep să circule, adăugînd ultimei părți a nuvelei o nuanță de roman de aventuri.

Descrierea avatarurilor lui Șarik se încheie cu revenirea la ipostaza lui inițială, de ciine al nimănui, care nu-și mai amintește nimic din cele întîmplate.

Eroul principal al nuvelei este, desigur, profesorul Preobrajenski, un celebru chirurg, preocupat de problemele „întineririi” și care este prezentat cititorului pe fundalul diverselor sale raporturi cu cei din jur: cu pacienții, cu asistentul, cu servitorii, cu comitetul de imobil și, desigur, cu ciinele Șarik. Am aminti că în galeria personajelor din această categorie, creați de Bulgakov, — medici, oameni de știință etc., — Preobrajenski ocupă un loc deosebit și foarte important. El nu mai este nici tînărul medic care își începe meseria într-un mic spital de țară și nici savantul Persikov, om cu ciudățenii, cu totul apolitic și pe deplin izolat de viața reală. Spre deosebire de acesta din urmă, Filipp Filippovič Preobrajenski este, din toate punctele de vedere, o figură atrăgătoare. Autoritate recunoscută în lumea medicală, el este înzestrat, de asemenea cu o bogată experiență, moștenind în același timp și sănătoasele principii morale ale vechii intelectualități ruse, aparținînd după toate indicațiile, păturii intelectuale de origine nearistocratică.

Prototipul pentru medicul Preobrajenski l-a constituit unchiul scriitorului, renumitul, pe atunci, medic ginecolog moscovit, N. M. Pokrovski, însă personajul central al nuvelei este, mai degrabă, un personaj cumulativ, ale cărui trăsături reprezintă o sinteză caracterologică de diverse tipologii. Apreciind cu luciditate întreaga importanță a activității sale pe tărîm științific, Preobrajenski pretinde să i se ofere condiții de viață și muncă optime, așa cum le avusese înainte de revoluție. Totodată el își demonstrează deplina independență în ceea ce privește opiniile politice, declarînd, printre altele : „nu agreez proletariatul“, „despre bolșevism să nu-mi vorbiți înainte de masă“ etc. El nu-și ascunde opiniile conservatoare, dar, în același timp, pline de bun simț, în disputele sale cu asistentul Bormental, cititorului oferindu-i-se astfel posibilitatea de a-și face o imagine asupra principiilor morale și etice ale profesorului ; numele său nu este ales, de către Bulgakov, la întîmplare : „preobrajenie“ semnifică, în termeni bisericești „schimbarea la față“ iar într-un sens mai larg exprimă noțiunea de „preschimbare, prefacere“.

Ideile lui Preobrajenski se sprijină pe principiile sale de conduită : el este adeptul „non-violenței și crede sincer în puterea transformatoare a culturii, a muzicii, a artei în general“. Profesorul consideră că societatea în care trăiește este constituită din indivizi a căror cultură și mentalitate sînt neevoluate ; el militează pentru o diviziune a muncii, pentru ca fiecare să-și desfășoare în mod onest și conștiincios activitatea. În încercarea de a analiza această operă de pe pozițiile zilelor noastre, vom constata, mai întîi, că simpatiile autorului nu se manifestă unilateral în direcția figurii lui Preobrajenski. Este, de fapt, o situație frecvent întîlnită și în operele altor scriitori de elită. Interesantă este, de pildă, scena în care sîntem martorii unei convorbiri, privitoare la restrîngerea spațiului locativ, pe care o poartă profesorul cu membrii comitetului de bloc al imobilului în care locuiește. Principalul adversar ideologic al lui Preobrajenski este Șvonder, un tînăr comsomolist, care „în numele disciplinei muncitorești“, îl roagă să-și restrîngă spațiul locativ.

Comitetul nu renunță decît după intervenția unei persoane sus-puse, care va interzice restringerea spațiului locativ ocupat de profesor.

De aici încolo însă, Șvonder va încerca să acționeze împotriva lui Preobrajenski prin intermediul lui Șarikov (noul nume al ciinelui Șarik, transformat în om), lucru care, de această dată, nu va mai pleda în favoarea lui. Comitetul de imobil și profesorul vorbesc, într-adevăr, limbi cu totul diferite.

În ce a constatat, totuși, motivul care l-a îndemnat pe Preobrajenski să se împotrivească atît de stăruitor restrîngerii spațiului său locativ ? Să fi fost vorba numai de ambiția unui om obișnuit cu confortul și care nu se poate despărți de tabieturile sale prerevoluționare ? La această întrebare nuvela ne oferă un răspuns negativ. Nu, nicidecum. Preobrajenski consideră că fiecăruia trebuie să i se ofere echivalentul contribuției sale la dezvoltarea societății, în mijlocul căreia trăiește. Profesorul este principial împotriva egalitarismului, a nivelării, arătîndu-se în acest fel și un adversar convins al ideii primitive pe care o susține Șarikov („...să se ia totul și să se împartă la toți“).

Dar să revenim la subiectul nuvelei. Într-adevăr, sus-amintita experiență științifică, realizată de profesor, a dus la un rezultat cu totul neașteptat. Cîinele, căruia i-au fost grefate organele unui ins cu tare ereditare, se transformă într-un om ; dar noua „creatură“, continuînd să locuiască la Preobrajenski, va deveni o adevărată calamitate pentru cel care l-a „umanizat“.

După expresia profesorului, Șarikov este unul din cei care „au rămas cu 200 de ani în urma europenilor“. El nu numai că nu izbutește să aprecieze importanța activității științifice a lui Preobrajenski, dar i se adresează cu dezinvoltură numindu-l pe profesor „papa“ și „tovarășe“ ; Șarikov pretinde să i se pună la dispoziție propriul spațiu locativ de „16 arșini“ la care are dreptul, vine acasă beat, strică și murdărește obiectele din apartament, fură bani, dînd vina pe alții etc. Neavînd nici un fel de principiu moral după care să se conducă, Șarikov folosește totuși cu impertinență diferite lozinci revoluționare și clișee gazetărești. Aspectul pauper al „filosofiei“ sale este evidențiat mai ales pe parcursul a două convorbiri cu

Preobrajenski. „Noi n-am studiat pe la universități“, — declară ironic Șarikov —, „și n-am locuit în apartamente de câte 15 camere“, „...numai că astăzi toate astea trebuie să dispară“ continuă el, adăugînd : „...în momentul de față fiecare din noi are dreptul...“ ; aceste din urmă cuvinte sună în gura lui ca o veritabilă profanare adusă unor înălțătoare idei filosofice. Și mai josnică apare încercarea lui Șarikov de a folosi în propriul său interes evenimentele războiului civil. Perorațiile lui Șarikov nu reprezintă însă o simplă aglomerare de ineptii ; ele au o logică a lor, aflată într-un raport direct cu anumite momente ale vieții reale, reflectînd o anumită etapă din structurarea noii societăți. Astfel, la un moment dat, Șarikov pretinde că este un „element muncitoresc“ și cere să i se pună la dispoziție „spațiul locativ“ la care are dreptul „în mod legal“. „Care va să zică, ești element muncitoresc ?“ — îl întreabă, cu o justificată ironie, Preobrajenski. „Că doar n-oi fi nep-man !“, — parează Șarikov.

Tot el pretinde apoi ca profesorul să-i obțină buletin de identitate, despre care declară că „este cel mai important lucru din lume“, întrucît, „omului îi este strict interzis să viețuiască fără acte“.

„Doar știi că ți-am spus să nu te mai fiții pe scara de la intrare“, îi reproșează, cu un alt prilej, profesorul. „Da' ce-s eu, pușcăriaș... ?“, obiectează Șarikov și din nou are dreptate.

Rezolvarea inechităților sociale capătă, așadar, la Șarikov, o formulare pauperă, rezumată la expresia : „să se ia totul și să se împartă la toți“. Viziunea sa egalitaristă nu face decît să adîncească prăpastia dintre el și Preobrajenski. Șarikov nu este de acord să accepte și să preia nici un fel de tradiție culturală, iar în ceea ce privește spectacolele, se declară împotriva celor de teatru, întrucît acolo e „numai contrarevoluție“, neacceptînd decît spectacolele de circ. „Dumneata ești slab dezvoltat din punct de vedere intelectual“, — încheie profesorul convorbirea, „și totuși, în prezența unor persoane cu studii universitare, îți permiți, cu o dezinvoltură absolut intolerabilă, să le dai sfaturi privitoare la felul cum ar trebui împărțit totul, dovedind o prostie de-a dreptul cosmică !“

Pentru Preobrajenski, gimnastica sufletului, fortificarea gândirii și armonizarea personalității nu pot fi reduse la reguli infailibile, nu pot fi formalizate. Rolul determinant în transformarea spirituală a individului îl are cultura. La propunerea profesorului de a mai citi câte ceva pentru îmbogățirea cunoștințelor, Șarikov îl asigură că tocmai a citit „...aia, ...cum îi zice?... Corespondența lui Engels cu ăla, ...cum naiba-i spune?... cu Kautski...“, dar că, bineînțeles, nu este de acord cu nici unul dintre ei.

Conflictul dintre cei doi se adâncește și culminează cu întocmirea, de către Șarikov, a unui denunț împotriva lui Preobrajenski; între protagoniști se va dezlănțui un duel care va dura două săptămîni. Istovit în aceste paisprezece zile „mai mult decît în ultimii 14 ani“, celebrul chirurg pare îmbătrînit, a încăruntit aproape de tot și simte că nervii sînt gata să-i cedeze. Bormental exclamă disperat: „L-aș sugruma cu mîinile mele!“ Profesorul însă îl apostrofează cu vehemență: „Să nu recurgi niciodată la violență, indiferent despre cine ar fi vorba“.

Acest dialog nocturn care se poartă în cabinetul profesorului, în preajma ultimei operații a lui Șarikov, are o semnificație aparte în cuprinsul nuvelei. Recunoscînd că experimentul său s-a soldat cu un eșec, Preobrajenski adaugă întristat: „După ce, în urmă cu doi ani, am izbutit să obțin extractul de hipofiză și de hormon sexual, intenționeam, prin intermediul acestui experiment, să aduc o perfecționare ființei omenеști“. Și totuși, nereușita lui n-a reprezentat un eșec total, căci s-a soldat cu o altă importantă descoperire, realizată aproape întîmplător, și anume, că hipofiza ar fi cea care ar determina personalitatea individului. „Nu aveți altul pe măsură în întreaga Europă!“ — exclamă, plin de admirație, asistentul. Preobrajenski însă apreciază negativ urmările operației căreia i-a fost supus cîinșle. „Trebuie să acționăm paralel cu natura“, — îi spune el lui Bormental. „Nu-i necesar să umanizăm animalele prin asemenea transplanturi de hipofiză, fie ea și hipofiza lui Spinoza“. „Teoretic — continuă el —, experiențe de acest fel sînt foarte interesante, în practică însă, ele duc la apariția Șarikovilor, în timp ce omenirea are, ea însăși, grijă să dea naștere unor personalități de talia lui Lomonosov“, Bulgakov in-

serind, în subtextul acestei confesiuni, propria sa părere referitoare la evoluție, — „Marea Evoluție“, cum o numea el —, și al cărei fervent adept era.

Dialogul din finalul nuvelei va evidenția însă și un alt aspect. Cunoscînd faptul că Șvonder, președintele comitetului de bloc, îl îndemnase pe Șarikov să acționeze împotriva sa, Preobrajenski ajunge la următoarea concluzie: „Prostul proștilor este însă Șvonder, întrucît n-a înțeles că, pentru el, Șarikov reprezintă un pericol mult mai mare decît pentru mine. Dacă o a treia persoană îl va asmuți cîndva pe Șarikov asupra lui, din Șvonder nu va mai rămîne nici urmă“.

Identificînd opiniile lui Preobrajenski cu cele ale autorului însuși, unii critici ai perioadei respective, dușmani neîmpăcați ai lui Bulgakov, au izbutit să obțină chiar confiscarea nuvelei, manuscrisul fiind restituit autorului abia după intervenția lui Maxim Gorki.

Însă vocea autorului se face auzită nu numai în replicile profesorului; aceasta transpare din monologul interior al cîinelui Șarik, atunci cînd sînt descrise orașul, apartamentul, consultațiile, masa de prînz și se stinge treptat pe măsura „umanizării“ cîinelui, în procesul transformării lui Șarik în Șarikov. Se stinge treptat pentru a se face auzită din ce în ce mai ferm în replicile celorlalte personaje, cu care Șarikov va intra în conflict.

Atît subiectul nuvelei, cît și convorbirile lui Preobrajenski cu Șvonder și Bormental, în cursul cărora aceștia își exprimă direct ideile, oferă motive bine întemeiate pentru a încadra opera în acea categorie a literaturii din anii '20 care era cunoscută sub denumirea de „poputniceskaia“ („însoțitoare“ a marilor prefaceri sociale, economice... — n.n.) și care demonstra o atitudine sceptică față de posibilitatea unor transformări revoluționare pe imensul teritoriu al fostei Rusii țariste, țară înapoiată și semi-feudală.

Reprezentanții cei mai de seamă ai literaturii ruse de la începutul secolului XX, printre care și Mihail Bulgakov, au întîmpinat fiecare în felul său Revoluția din Octombrie, vădind o atitudine tot atît de diversă și față de multe alte probleme legate de acest eveniment, cum era cea a dictaturii proletarietului, sau a folosirii unor măsuri

repressive față de reprezentanții fostelor clase exploata-toare. Korolenko, Veresaev, Kuprin, Bunin, Andreev și Marina Tsvetaeva, chiar Maxim Gorki, au avut o atitudine deosebit de complexă față de acest eveniment epocal, atît în perioada lui premergătoare cît și după revoluție.

Talentatul scriitor sovietic E. Zameatin, care, în anul 1928, a emigrat în străinătate, a publicat curînd după aceea un roman grotesc, intitulat *Noi*, afirmînd în paginile lui, încărcate de scepticism, că revoluția duce la o totală depersonalizare a omului. Și totuși între poziția lui Bulgakov și cea a lui Zameatin există o deosebire considerabilă. Opoziția profesorului Preobrajenski are în vedere factori care nu contrazic filosofia marxistă dar care au fost exagerați sau interpretați într-un mod inadecvat, birocratic. Așa ar fi, de pildă, folosirea nediferențiată a cuvîntului „proletariat“, profesorul ironizînd revoltat pe seama celor care divizau obligatoriu originea socială în „sănătoasă“ și „nesănătoasă“, fapt care, în anii '20, a slujit, din păcate, ca paravan, multor aventurieri și escroci.

Recitînd cu atenție „biografia“ lui Klim Ciugunkin (a cărui hipofiză fusese transplantată cățelului Șarik), devine limpede că este vorba de un individ aparținînd „*lumpenproletariatului*“, de un element declasat, de un alcoolic înveterat. Preobrajenski, reprezentant, cu alese calități, al vechii intelectualități ruse, protestează și împotriva faptului că prin cuvinte ca „haosul provocat de război“ se camuflează incompetența, politizarea excesivă, ignoranța, ba chiar și cea mai autentică lene. Deviza lui (de fapt, este deviza lui Bulgakov însuși) sună astfel : „Fiecare să facă ce știe și poate“. Lui Bulgakov i se părea că înălțătoarele idealuri și viața cotidiană nu vor ajunge niciodată la un echilibru perfect ; în ochii scriitorului Rusia învîrtejită, răscolită pînă în străfunduri, prezenta pe atunci o imagine pestriță, fantastică, iar el se îndoia că în această țară înapoiată, „semiasiatcă“, se va reuși, într-o perioadă istorică scurtă, transformarea fiecărui individ într-un om luminat. În orice caz, trăind pînă în anul 1940, a avut pe deplin posibilitatea să-și dea seama în ce măsură se înșelase. A negat oare Bulgakov, ca scriitor și dramaturg sovietic, revoluția ca atare ? Credem că nu. Acest pamflet antimitocănesc, cu umorul său exploziv este revoluționar

și de actualitate, deoarece autorul supune unei critici artistice, nu ideea socialismului în sine, ci metodele prin care această idee este tradusă în viață, metode ce contravin chiar idealurilor socialismului.

La întrebările retorice, pline de revoltă, ale lui Preobrajenski : „De ce a fost luat covorul de pe scara de la intrare ? Oare Karl Marx interzice să fie așternute covoare pe scări ? A scris vreodată Marx că ușa din față trebuie bătută în cuie, iar de circulat trebuie să circuli prin ușa din dos ?“, asistentul său, doctorul Bormental, îi răspunde în glumă : „Emiteti niște opinii contrarevoluționare, Filip Filippovici ! Ferească Dumnezeu să vă audă cineva !“ Profesorul însă este cu totul de altă părere : „Nici o grijă... în ceea ce am spus nu există nimic contra-revoluționar... este doar bun simț și-o experiență de-o viață“.

Cea de-a doua intervenție chirurgicală, în urma căreia „cetățeanul“ Șarikov redevine ciinele Șarik îi oferă lui Bulgakov prilejul de a ridica problema libertății de alegere, strâns legată de cea a răspunderii pentru consecințele acțiunilor proprii, autorul extinzînd sfera acestor noțiuni nu numai asupra profesorului Preobrajenski, dar și asupra tuturor celorlalte personaje ale nuvelei.

Epilogul nuvelei se desfășoară zece zile mai târziu cînd, în plină noapte, cineva va suna insistent la ușa aceluiași apartament și se va auzi o somație : „Miliția judiciară ! Deschideți !“. Profesorul Preobrajenski este acuzat de „asasinarea lui Poligraf Poligrafovici Șarikov, șeful secției de salubritate a gospodăriei comunale“.

„Care Șarikov ? A ! Este vorba de ciinele pe care l-am operat ?“ — ridică din umeri Preobrajenski. Comicul scenei anulează nota de tensiune, introdusă anterior, de atmosfera lugubră a pregătirii celei de-a doua operații asupra pacientului Șarikov. Preobrajenski prezintă anchetatorului și persoanelor ce-l însoțesc, o creatură ciudată, evasi-umană, care încă nu-și pierduse capacitatea de vorbire. „În prezența mea, vă rog să nu vă exprimați vulgar !“ — îi apostrofează Șarikov pe cei prezenți, provocînd leșinul instantaneu al anchetatorului și o profundă derută în rîndul celorlalți vizitatori nocturni.

Citeva zile mai târziu, situația din casa profesorului revine la normal și poate fi asemănată cu cea descrisă la începutul nuvelei. Preobrajenski șade în fotoliu și citește, din laboratorul în care își face de lucru Bormental se aude un zăngănit molcom de sticle și eprubete, iar la picioarele profesorului stă culcat pe un covoraș ciinele Șarik, care meditează la marele său noroc de „a rămîne pentru totdeauna în această locuință“.

În nuvela *Inimă de ciine* nu se află nici un personaj care, într-un fel sau altul, să nu rămînă multă vreme în memoria cititorului. Pînă și personajele episodice sînt portretizate cu o forță de evocare ieșită din comun. Sînt remarcabile figurile cameristei Zina, bucătăresei Daria Petrovna, cu torsul ei athletic, portarului Fiodor, care manifestă un nețărmit respect față de profesor și care primește totodată cu multă demnitate, ruble de argint pentru „concursul“ acordat profesorului. Pacienții sînt zugrăviți adeseori într-o manieră grotescă cum ar fi, de pildă, cazul dactilografei pe care Șarikov o aduce în casa profesorului, declarînd „în spiritul vremii“ : „femeia asta o să trăiască cu mine“. Interesant este și reprezentantul noului regim, un important funcționar, care figurează în nuvelă doar cu prenumele. Acesta este un om inteligent, politicos și cumsecade. La el va apela Preobrajenski atunci cînd va ajunge în situații dificile.

După cum am mai spus, nuvela nu și-a găsit o corespondență directă cu dramaturgia lui Bulgakov, deși, prin structura sa, ar fi putut să devină o izbutită comedie bufă. Totuși în paginile acestei opere apar o serie de motive, care vor putea fi ulterior recunoscute cu ușurință atît în proza cît și în dramaturgia bulgakoviană. Astfel, halatul pe care Preobrajenski îl poartă îmbrăcat numai pe-o mîneacă va reapărea în romanul *Maestrul și Margareta*, și tot acolo autorul îi va pedepsi pe coriștii teatrului „Variété“ obligîndu-i să intoneze cîntece inspirate din suita Satanei. Întreaga nuvelă este străbătută de fragmente din opera *Aida*, fredonate de Preobrajenski, așa după cum comedia *Ivan Vasilievici* se va desfășura sub „acompaniamentul“ unor fragmente din opera *Pskoviteanka*. Cînd intriga, inițiată împotriva profesorului, îi izbutește lui Șvonder, acestuia încep să-i „licărească“

ochii, așa cum îi vor licări și episcopului Charron din *Căbala bigoților*, atunci cînd uneltirile sale împotriva lui Molière se vor solda și ele cu o reușită. În paginile nuvelei apare, de asemenea, o luminare de cununie, pe care o vom reîntîlni și în romanul *Maestrul și Margareta*, unde poetul Ivan Bezdomnii străbate străzile Moscovei cu luminarea aprinsă în mină în căutarea Satanei. În cuprinsul nuvelei, atît camerista, cît și bucătăreasa lui Preobrajenski, care au avut de suferit și ele de pe urma lui Șarikov, îl imploră totuși pe Bormental în momentul în care acesta, infuriat, îl apucase de gît: „Lăsați-l, Ivan Arnoldovici!“ Situația evocă o scenă asemănătoare din *Maestrul și Margareta*, cînd publicul adunat la teatru și nemulțumit de prezentatorul spectacolului, îi cere mai întîi motanului Behemot „să-i ia capul“, iar după aceea, cînd motanul „transformă metafora în realitate“, tot el, publicul, îl imploră să-l readucă pe prezentator la viață“.

„Criminalule, de ce mă ucizi?...“ gîndește cîinele Șarik, înainte de a se prăbuși, sub efectul narcozei, în beznă inconștientului; cu toate acestea el nu moare, ci renaște într-o altă ipostază, amintind de protagoniștii romanului *Maestrul și Margareta*, care, crezîndu-se otrăviți, se trezesc ulterior la o nouă viață.

Nuvela adăpostește și o polemică discretă cu Maiakovski. „Nicăieri altundeva, decît în magazinele Mosselprom!“ își îndeamnă Maiakovski cititorii, cărora le recomandă, prin versurile acestei reclame, să cumpere mărfuri numai din magazinele comerțului de stat din Moscova. Preobrajenski avertizează însă la un moment dat asupra pericolului unor intoxicații grave, în urma consumului de salam cumpărat din, tocmai, aceste magazine. Tot o aluzie la Maiakovski este și „bubuitul unei voci tunătoare, care recita versuri la radio“, Bulgakov opunînd autorului *Ploșniței* propria sa viziune asupra adaptabilității existenței individului inutil sau periculos societății.

Bulgakov disprețuiește demagogia și incultura agresivă. „Este oare posibilă întinerirea omului?“ — se întrebă timid și naiv autorul, la un moment dat în cuprinsul nuvelei. „Bineînțeles că este posibilă!“ — își răspunde el, de îndată, în spiritul articolelor lozincarde și declamatorii din publicațiile vremii. Și totuși, este impo-

sibil să nu fie sesizată acea umbră de ironie a răspunsului, care nu convinge deloc, poate tocmai datorită îndoielilor sceptice născute din bun-simț.

Rîsul punitiv al lui Bulgakov este tonic și regenerativ, căci satira sa este îndreptată împotriva vulgarizării filozofiei noii societăți de către niște conștiințe primitive, împotriva popularizării naive și directe a unor concepte și principii. El ironizează egalitarismul și avertizează asupra faptului că necunoașterea unor legități sociale se poate transforma într-o forță distrugătoare și antiumană. Bulgakov întrevide procesul „mitologizării“ filozofiei, în condițiile unei insuficiente conștiințe politice a maselor.

Bulgakov, ca și A. Platonov în romanul său *Cevengur*, crede în bunul simț al cetățeanului de rînd.

★

★ ★

Scrise în aceeași perioadă cu *Diavoliada*, *Ouăle fatale* și *Inimă de câine*, — *Povestirile unui tînăr medic* nu au totuși nimic comun cu nici una dintre acestea, sub aspectul genului abordat. Ele nu pot fi încadrate nici în genul satirei fantastice sau științifico-fantastice, nici în acela al unor note de jurnal, care să urmeze îndeaproape desfășurarea unor evenimente; nu găsim aici nici influențe expresioniste, nici pe cele ale „prozei ornamentale“, ca, de pildă, în *Garda albă*. Și totuși, ele se situează cel mai aproape de acest din urmă roman. Faptul s-ar explica, poate, prin aceea că punctul lor de plecare îl constituie și de astă dată „experiența kieveană“ a scriitorului, deși aici aceasta capătă o altă nuanță. Dacă în *Garda albă* se avea în vedere experiența în plan politic, încercată de către familia de intelectuali, ce asistaseră la cîteva schimbări ale unor forțe care ocupaseră, în timp, succesiv, Kievul, în *Povestiri...*, se confruntă experiența livrescă, academică, dobîndită de protagonist, ca absolvent al facultății de medicină, cu experiența de viață pe care o capătă în contactul său nemijlocit cu chipurile, vocile și obiceiurile atît de diverse ale unei mase de oameni ce poartă, pentru el, tulburătoarea denumire generică de „popor“.

Ca și întreaga operă a scriitorului, *Povestirile...* au un pronunțat caracter autobiografic și se întemeiază pe cele cunoscute și trăite de autor în decursul perioadei de

un an și jumătate cît a funcționat, — îndată după absolvirea facultății —, ca medic-șef al micului spital din satul Nikolskoie, situat la 300 de verste de Kiev. Tînărul Bulgakov ducea dorul Kievului natal, iar protagonistul *Povestirilor...*, aflat în condiții asemănătoare, își va aminti cu nostalgie de Bolșoi Teatr și de vitrinele magazinelor din Moscova. Acțiunea *Povestirilor...* se petrece în decursul anilor 1917—1918, deși ele au fost scrise în anii 1925—1926. Totuși, acest interval de opt ani n-a izbutit să altereze rememorările autorului privind chiar detalii mărunte din bogata sa practică medicală, imprimînd totodată acestor *Povestiri...* o tentă lirică.

Figura medicului, venit la țară din proprie inițiativă, are în literatura rusă o serie de predecesori. Dintre aceștia îi vom numi pe Cehov și pe Veresaev, biografia acestuia din urmă fiind apropiată de cea a autorului *Povestirilor...* De altfel, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, tematica medicală se bucurase, în general, de o atenție deosebită în rîndurile scriitorilor ruși. Această predilecție se datora existenței în acea vreme a unui contrast izbitor între remarcabilele realizări în domeniul științelor naturii, biologiei, chimiei, farmacologiei și medicinei ruse, între experimentele efectuate în marile centre culturale ale țării, și starea nesatisfăcătoare a serviciilor medicale din micile localități de provincie, lipsa unei elementare educații sanitare în rîndurile populației rurale.

Bulgakov aprecia în mod deosebit proza lui Cehov, acordînd, printre altele, mult interes, povestirilor în care erau prezentate figurile unor medici. O demonstrează și faptul că în paginile *Povestirilor...* există o remarcă directă la una din celebrele creații cehoviene, și anume, la *Chirurgie*. Multe alte elemente comune cu nuvelistica lui Cehov pot fi sesizate și în rezolvarea în plan estetic a tematicii *Povestirilor...*, privind modul în care este abordată problema atitudinii medicului față de bolnav și de rudele acestuia, precum și dorința sinceră de a spune societății adevărul cu privire la practica medicală.

Și totuși, cartea lui V. Veresaev *Insemnările unui medic*, are mult mai multe elemente ce-o apropie de scrierea bulgakoviană. Unul dintre ele l-ar constitui aluzia

la marea deosebire pe care o descoperă protagoniștii celor două creații, între teoria și practica medicală. Astfel, în anii lor de studenție, nici unuia, nici celuilalt nu li s-a permis să participe nemișlocit la intervenții chirurgicale, ei urmărindu-le ca spectatori și nu le-a devenit cunoscut nici modul în care acționează o serie întreagă de medicamente. De asemenea, amândoi medicii au o alură tinerască, ceea ce face ca ambilor să li se pună, uneori, aceeași întrebare : „Ai absolvit de mult facultatea, doctore ?“. Și unul și celălalt se tem ca nașterile pe care le asistă să nu „sfârșească rău“. Există apoi și asemănări de alt ordin, câteodată chiar textuale, cum ar fi : „gîtul alb și puhav“ al unor fete pe care le operează și unul și celălalt, descrierile traheotomiilor efectuate fiind și ele foarte asemănătoare. În amîndouă operele sînt prezentați în mod similar și pacienții țărani, care, din cauza ignoranței lor, nu sînt în stare să sesizeze gravitatea bolilor de care suferă. Astfel, nici țăranul bolnav de pneumonie (la V. Veresaev) și nici mama unui copil bolnav de anghină difterică (la M. Bulgakov) nu se declară de acord cu măsurile radicale propuse de cei doi medici, ci le solicită „niște hapuri“ care „să desfunde gîtlejul“ etc.

Între scrierile celor doi autori și creația lui Cehov există, însă, deosebiri substanțiale. În timp ce în cuprinsul nuvelor cehoviene relatarea faptelor se realizează întotdeauna la persoana a treia, istorisirile lui Bulgakov sînt scrise la persoana întîi, lucru care, în opinia noastră, are drept rezultat o sensibilă „reducere a distanței“ dintre naratorul întîmplărilor și cititor, determinînd o mai intensă participare afectivă a acestuia din urmă la acțiune. Veresaev, deși recurge și el la persoana întîi, imprimă scrierilor sale un pronunțat caracter publicistic. În *Insemnări...*, el stăruie în mod deosebit asupra sărăciei și lipsei de drepturi a unora dintre pacienții săi. În cartea lui Bulgakov acest element lipsește ; Veresaev acordă, de asemenea, mult spațiu situației sociale a medicului, nivelului scăzut al remunerării, probleme pe care Bulgakov nu le abordează.

Este cunoscut faptul că *Insemnările...* lui Veresaev au avut un amplu răsunet în presa timpului și au provocat o vie reacție în rîndurile cititorilor, concretizată,

între altele, în numeroase scrisori și comentarii ale unor medici, îndeosebi a celor din unitățile medicale rurale. Confruntarea acestor corespondențe cu conținutul *Povestirilor...* lui Bulgakov, evidentiază pregnant autenticitatea problemelor dezbătute, precum și condițiile în care „tînărul medic“ este nevoit să-și înceapă activitatea profesională. Fără îndoială, acest personaj nu trebuie confundat pe de-a-ntregul cu creatorul său, deși foarte multe trăsături comune îi apropie. Dar dacă eroul *Insemnărilor...* este profund afectat de ostilitatea unor bolnavi, care își pierd încrederea în medicină și, — devenind cu timpul indiferent la recunoștința sau revolta lor —, ajunge în cele din urmă să se deprindă cu suferința în mijlocul căreia trăiește, „tînărul medic“ al lui Bulgakov nu devine cîtuși de puțin un profesionist indiferent la durerea celor din jur și nici nu se deprinde cu suferințele acestora. Deși se teme inițial de cazurile grave, totuși înfruntă cu mult curaj primejdia și riscă pentru a cîștiga. Recunoscîndu-și în mod cinstit lacunele și erorile, el nu se lasă înfrînt de teamă, ci încearcă să-și suplinească lipsa de experiență, folosindu-se fără prejudecăți și aroganță de experiența unor subalterni cu vechi state de serviciu. Fără să-și propună drept scop principal prezentarea condițiilor de atunci în care își desfășura activitatea un medic de țară și fără a pune accentul pe situația materială precară a unor pacienți, Bulgakov oferă totuși o imagine din cele mai sugestive a modului în care un începător într-ale medicinei capătă înțelepciune și experiență, păstrîndu-și în același timp nealterate buna credință și onestitatea. În felul acesta, fără a se recurge la cuvinte mari și fraze pompoase, devine tot mai limpede mesajul lucrării: slujirea neprecupețită a omului.

Toate cunoștințele și toate forțele sale, protagonistul și le consacră luptei împotriva morții. „O urăsc“, zice el la un moment dat, cu simplitate. În același timp, el poartă o bătălie continuă și pe un „al doilea front“. Este vorba de lupta sa împotriva ignoranței și a inculturii țăranilor, manifestată în jurul său sub atîtea și atîtea aspecte (un sătean, spre exemplu, își aplică cataplasme cu muștar peste cojoc, iar unei femei în chinurile facerii, babele îi „ademenesc“ pruncul cu o bucătică de zahăr

etc.). Dar în această dublă bătaie el nu se simte singur. În cuprinsul *Povestirilor...*, tânărul medic își amintește doar o singură dată de superiorii săi ; vorbește, în schimb, cu căldură și recunoștință, mai ales despre subalterni, oameni lipsiți de diplome, însă binevoitori și cu multă experiență. „Oastea mea... merge umăr la umăr cu mine...“, afirmă tânărul medic, încercînd (și izbutind), de fiecare dată să găsească, la acești inimoși tovarăși de breaslă, aprobarea acțiunilor pe care le întreprinde.

Povestirile incluse în acest ciclu au fiecare o existență de sine stătătoare și reprezintă tot atîtea relatări — realizate cu susținută exigență artistică, — a unor cazuri din practica medicală a protagonistului. Liantul acestor povestiri îl reprezintă figura personajului principal, ceea ce a și permis publicarea lor dispartă în reviste și periodice diferite.

Seria acestor impresionante memorii ale tînărului medic rural (care, în treacăt fie spus, nu abuzează nicăieri în cuprinsul textului de o inoportună terminologie medicală) o inaugurează povestirea intitulată *Ștergarul cu cocoșei*, a cărei frază de început pare aproape ilară : „Celui care n-a călătorit niciodată cu sania sau cu căruța pe nebătute drumuri de țară, nu prea am ce să-i povestesc căci tot nu m-ar înțelege..., iar celui care a întreprins asemenea călătorii nu doresc cîtuși de puțin să i le reamintesc“.

Fiul profesorului universitar, sosit în sat spre a-și împlini misiunea de medic, după absolvirea universității, se simte inițial cu totul derutat și demoralizat în acest depărtat colț de țară, lipsit pînă și de drumuri mai acceptabile, ceea ce face ca o distanță de patruzeci de verste să nu poată fi străbătută decît în cel puțin douăzeci și patru de ore. Din cauza hurducăturilor la care a fost supus în timpul călătoriei, medicul încearcă dureri musculare „asemănătoare cu durerile de dinți“. Mîinile și picioarele îi sînt înțepenite. Priveliștea din jur este și ea dezolantă : clădirea spitalului e „coșcovită“, iarba din jurul ei este „bătucită“ de ploaia care nu se mai sfirșește, căscioara în care se află locuința ce i-a fost destinată are ferestre „ca de cavou“. De jur împrejur — nici țipenie de om. Într-un acces de descurajare, viitorul șef

al acestui „spital“ își blestemă însăși profesiunea, precum și îndemnul care l-a determinat să solicite de bunăvoie un post la țară. În minte îi revine obsedant, ca o batjocură, un vers dintr-o cunoscută arie : „Bun găsit, o, sfînt lăcaș !...“

Dezmorțit după dificila sa călătorie, protagonistul își exprimă dorința de a-și cerceta viitorul loc de muncă. Spre surprinderea lui, în încăperile spitalului domnește o curățenie exemplară, unitatea este bine dotată cu instrumentele necesare, iar locuința pe care urmează s-o ocupe dispune de o bogată bibliotecă de specialitate. Toate acestea au devenit posibile — află tînărul medic —, datorită eforturilor depuse de către Leopold Leopoldovici, predecesorul său, o figură ce a căpătat între timp, în ținutul respectiv, o veritabilă aură de legendă.

Și totuși, în loc să-l bucure, aceste detalii la care nu se așteptase îi mențin, ba chiar îi intensifică starea de deprimare de pînă atunci. Motivul acestui sentiment e simplu : deși dispune de un instrumentar bogat, destinația multor instrumente nu-i este cunoscută, un mare număr din valoroasele cărți medicale din biblioteca lui Leopold Leopoldovici îi sînt și ele cu totul străine, iar între experiența medicală a predecesorului său și a sa proprie se află deocamdată o adîncă prăpastie. Privindu-se în oglindă, eroul se simte un impostor.

Acesta este momentul care relevă axul compozițional al povestirii. Este vorba de impactul, petrecut la toate nivelele acțiunii, dintre experiența livrescă și cea de viață a eroului, dintre teorie și practică, dintre visele tînărului medic și realitate, dintre naivitatea sa juvenilă și înțelepciunea cu care îl înzestrează treptat activitatea cotidiană. În lungile seri de toamnă și de iarnă, noul șef al spitalului își analizează minuțios faptele, verificîndu-le prin intermediul unui continuu dialog cu el însuși, cu acel *alter ego* care îi vorbește cînd de pe pozițiile descurajării și spaimii, cînd de pe acelea ale curajului, ale conștiinței omului gata oricînd să-și facă datoria. De aici și impresia protagonistului că vorbește uneori cu o voce „străină“, „necunoscută“.

Chiar în seara zilei cînd sosește la spital, frămîntat de perspectiva sumbră și înspăimîntătoare a unor viitoare

operații chirurgicale, — cărora își zice că nu le va putea face față, datorită lipsei sale de experiență, — protagonistul are de rezolvat pe neașteptate un caz din cele mai grave. La spital este adusă o tânără fată, ale cărei picioare fuseseră fracturate de o mașină de melițat inul. Tânărul medic nu cunoaște nici măcar semnificația cuvîntului „a melița“, iar victima este gata să-și dea ultima suflare. „Sînt pierdut !“, gîndește el. Și totuși, de rostit, rostește cu totul altceva : „Pregătiți sala. Vom proceda la amputare“. Ajutoarele sale, — un felcer și două moașe —, încearcă să-l convingă că, datorită stării în care se află fata accidentată, operația nu-și mai are rostul, însă tânărul medic, în disperata lui încercare de a salva muribunda, pune cu hotărîre mîna pe bisturiu. „Nu mai acționez eu, ci doar rațiunea mea, antrenată de insolitul situației“, — notează eroul. După ce unul din picioarele tinerei este amputat, felcerul face următorul comentariu : „Mai are de trăit numai nițel. La celălalt picior, poate, nici n-ar avea rost să mai umblăm ? !“ „Prepară-mi repede niște ghips, — i-am răspuns răgușit, îndemnat de-o forță necunoscută“, — continuă să-și amintească protagonistul. După ce intervenția chirurgicală atît de dificilă (și cea dintîi din practica medicală a proaspătului absolvent) ia sfîrșit, iar tânărul medic se duce să-și spele mîinile „mînjite cu sînge pînă la coate“, el observă în ochii asistenților săi o expresie de „mirare și respect“. Acest respect, această aprobare — neexprimată direct de către subalternii săi — a acțiunilor pe care le întreprinde vor constitui pentru el și pe viitor un imens sprijin moral, conjugat și cu posibilitatea — despre care am mai amintit — de a recurge, fără idei preconcepute, la bogata lor experiență în domeniul medical, experiență pe care acești oameni inimoși i-o împărtășesc fără nici o rezervă, în virtutea unei frumoase reciprocități.

După amputarea piciorului, starea accidentatei se menține atît de gravă, încît moartea ei continuă să pară a fi iminentă. „Dacă își dă sufletul, te rog să mă anunți neîntîrziat“, i se adresează tânărul medic felcerului, iar acesta, în loc să răspundă printr-un „bine“ obișnuit, rostește pe neașteptate : „am înțeles, domnule doctor“. Sfîrșit de puteri, nemaifiind în stare să judece, protagonistul

revine la locuința sa și, fără voie, se privește din nou în oglindă. De astă dată însă, prin minte îi trece un cu totul alt gând : „Nu, nu par a fi un impostor. Văd însă că am cam îmbătrînit...”

Astfel și-a trecut eroul „hotezul focului“. Iar această primă bătălie câștigată de el constituie cea dintîi dintre premisele pe care se va sprijini ideea de bază a cărții, și anume, *formarea unei personalități*. Cît despre bătaia în ușă, de care îi era atît de teamă, și care ar fi putut să vestească moartea fetei operate, aceasta răsună într-adevăr, dar... cu două luni și jumătate mai tîrziu, semnificînd cu totul altceva. Sprijinindu-se în cîrje, o fată frumoasă, lipsită de un picior, oferă în dar medicului care o salvase „un ștergar alb ca zăpada, avînd pe margini niște cocoși roșii, brodați cu simplitate“. „Nu primesc, — i-am spus cu severitate“, — notează eroul mai departe. „Dar chipul ei, ochii ei, au căpătat o asemenea expresie, încît i-am primit pînă la urmă darul... Și mulți ani după aceea, acest ștergar s-a aflat la mine în dormitor, urmîndu-mă apoi și în peregrinările mele. În cele din urmă s-a ros, culorile i-au pălit, s-a destrămat pe alocuri, ca să dispară apoi cu totul, așa cum pălesc încetul cu încetul și se destramă amintirile“. Tulburător acest patetism discret, căldura și unda de profundă omenie ce răzbate din aceste confesiuni. Aparenta incapacitate a doctorului de a face față unor situații grave și vicisitudinii ale vieții sînt evocate și în *Gitlejul de fier*. Studiind cu sîrguință manualele de chirurgie găsite în biblioteca lui Leopold Leopoldovici și ascultînd urlatul viscolului de-afară („...credeam că viscolul urlă numai în romane, dar mi-am dat seama că el urlă și în realitate...“), eroul așteaptă cu neliniște și teamă apariția vreunui nou „caz grav“. Fără să vrea în minte îi apare imaginea orașului de reședință a județului, aflat la patruzeci de verste depărtare, unde există lumină electrică și unde „te poți sfătui în voie cu alți medici“. „Îmi dădeam seama însă“ — recunoaște protagonistul —, „că era un gând laș, că nu aveam dreptul să părăsesc acest spital“. Ca întotdeauna, cititorului îi sînt oferite și aici date foarte exacte : este noaptea de 29 noiembrie, zi în care se împlinesc două luni de cînd el a absolvit facultatea. De astă dată

însă, va fi o încercare ce va depăși cu mult presupunerile sale privind o virtuală intervenție în cazul, de pildă, al unei hernii strangulate sau al unei nașteri dificile. La spital este adusă o fetiță de vreo trei ani, aflată în pragul morții. Respirația ei grea, șuierătoare, obrazul vinețiu, cianozat, îl ajută pe tânărul medic să stabilească rapid diagnosticul : anghină difterică, localizată pe trahee și faringe. Dialogul cu „vocea sa interioară“ se remarcă printr-o franchețe desăvîrșită : „N-o mai poate salva nimic, decît o intervenție chirurgicală“. Cuvintele rostite în gînd îl îngrozesc, dar el își dă seama că n-ar fi putut să nu le rostească. Gîndul continuă : „Dar cum să procedez ? Doar am s-o omor !... Trebuie să-i fac o incizie în beregată !“ Cu glas tare, rostește însă clar și răspicat : „Vă rog sterilizați imediat bisturiul, foarfecele, pensele, sonda“. Povestirea continuă să se axeze pe contrastul dintre gîndurile medicului și acțiunile sale. În timp ce fetița este pregătită pentru operație, protagonistul se simte impresionat, ca și în narațiunea anterioară, de frumusețea micuței paciente : „Asemenea chipuri de copii poți să vezi numai pe cutiile de bomboane. Îngerii erau pictați cu asemenea chipuri...“. Operația este însoțită de complicații neprevăzute. Incizia făcută nu seamănă „cu nici o poză“ din manualele de chirurgie. Tânărul e disperat. „Acesta e sfîrșitul“, — gîndește el. „Să pun jos bisturiul, să spun : nu știu ce trebuie să fac mai departe ?“ Dar adaugă îndată : „Mi-am imaginat ochii mamei (e vorba de mama fetiței — n. n.) și din nou am pus mîna pe bisturiu“. Observația are aici o importanță aparte. Căci sentimentul de profundă compasiune pentru persoanele apropiate bolnavilor, mai cu seamă pentru mamele acestora, ca și pentru femei în general, pentru suferințele lor, străbate toate povestirile care alcătuiesc culegerea. Continuînd operația, tânărul doctor, gata la un moment dat să lase totul baltă și să izbucnească în plîns, ba chiar, dacă fetița ar muri, să se ducă acasă și să-și tragă un glonte în tîmplă, izbutește totuși, cu mult curaj, să ducă intervenția la bun sfîrșit. El vede în preajma sa „chipurile fericite ale celor două moașe“, care îl laudă : „Bravo, domnule doctor, ați făcut totul cu mult sînge rece !“, dar se îndoiește totuși de sinceritatea lor : „Te pomenești că

ele mă iau în derîdere“. Laudele asistentelor sînt însă cu totul sincere. Ele n-au sesizat chinuitoarea luptă interioară a medicului. „Știți, eu nu sînt niciodată cuprins de emoție...“ li se adresează el, dar îndată „își pleacă privirea“. În lunile următoare, — notează autorul într-o scurtă digresiune —, spitalul a ajuns să fie de-a dreptul asaltat de bolnavi (într-una din zile au fost consultați nu mai puțin de o sută zece pacienți !), fapt ce se explică prin faima crescîndă a eroului. Totodată, prin satele dimprejur s-a dus zvonul că tînărul medic i-ar fi fixat micuței Lida „un gîtlej de oțel“, și lumea a început să vină în mod special, ca să vadă minunea. Revenindu-se apoi la firul inițial al narațiunii, aflăm că, după ce dificila operație ia sfîrșit, doctorul, — copleșit încă de uriașa încordare nervoasă, — traversează încet, cu pași rari, curtea spitalului spre clădirea unde i se află locuința : „Ningea cu fulgi mari, aproape că nu mai zăream nimic înainte, apoi casa mea mă întîmpină, înălțîndu-se singuratică, liniștită și respirînd un aer de tăcută mîndrie“.

Deosebirea dintre teorie și practică, așa cum îi apare ea eroului *Povestirilor...*, ajunge la un punct culminant în istorisirea intitulată *Botezul moșitului*. Gîndul obsedant al medicului la o naștere dificilă, pe care va trebui să o asiste, devine într-o bună zi realitate. Afluența bolnavilor scăzuse simțitor, datorită unor ploi abundente care făcuseră drumurile impracticabile. Tînărul medic își consacră orele libere „lecturii unor manuale de chirurgie și ceaiului băut în preajma samovarului care susură încețîșor“. Și iată lovitura de trăsnet. Firește, în timpul nopții. „Cineva bătea tare și cu insistență la ușa de-afară. Aceste izbituri mi se părură, pe dată, de rău augur...“ Este vorba, într-adevăr, de o naștere care se anunță dificilă : fătul are o poziție transversală. Medicul se simte din nou neajutorat, dar izbutește și de astă dată să-și înfrîngă teama și își verifică acțiunile urmărind expresia feței celor care îl asistă. Încercarea lui de a părea calm și impasibil este descrisă cu mult umor. În timp ce viitoarea mamă este pregătită pentru intervenția chirurgicală, protagonistul, sub pretext că „și-a uitat țigările“, dă fuga acasă, ca să recitească manualul de specialitate. Femeia a și adormit, în urma cloroformului, iar doctorul

mai citește încă manualul, dar... din pricina grabei, nu pricepe nimic. Textul povestirii include și fragmente din capitolul respectiv al manualului, astfel încît cititorul să participe cît mai activ la acest penibil sentiment al medicului, aflat, la ceas de cumpănă, în fața textului arid al unei cărți științifice. Revenind în clădirea spitalului și spălîndu-se pe mîini spre a intra apoi în sala de operație, medicul ascultă relatarea uneia dintre cele două moașe privind modul în care efectua asemenea intervenții predecesorul lui, om cu o bogată experiență și în acest domeniu. „Ceea ce am aflat în cele zece minute cît am stat s-o ascult“, — notează doctorul —, „mi-a fost mai de folos decît tot ce citisem pentru examenul de stat în materie de obstetrică“, căci amănuntele indispensabile, pe care le află, „nu le poți găsi în nici un fel de manual“.

Operația începe, dar autorul evită să o descrie, așezînd în text, la sfîrșitul primei părți a narațiunii, două rînduri de puncte. Că a fost vorba totuși de o intervenție dificilă ne-o sugerează chiar rîndurile de început ale părții a doua: „O baltă de sînge. Mîinile îmi sînt mînjite pînă la coate. Pete de sînge pe cearșafuri, cheaguri de sînge, tifoane însîngerate...“. Cititorul este în măsură să se aștepte la un deznodămînt tragic. Dar acesta nu survine. Copilul trăiește, a rămas în viață și mama. Asistăm apoi la un gest simbolic: „cearșafurile însîngerate sînt îndepărtate, iar mama este acoperită cu unul curat“. „Sînt fericit“, recunoaște protagonistul. „Mă simt învingător“.

Pe la orele două noaptea, după ce totul s-a sfîrșit, medicul revine acasă. Zărind deschis manualul de obstetrică, îl răsfoiește din nou, gînditor. „Și deodată“, — mărturisește el, — „toate pasajele care-mi fuseseră pînă atunci neclare căpătară o limpezime desăvîrșită...“ Este descris astfel în mod concis și sugestiv un complex proces psihic, în cursul căruia fragmentele disparate de date teoretice și cunoștințe oferite de practică, se unesc fulgerător în conștiința insului preocupat de rezolvarea unei anumite probleme. Acest veritabil salt calitativ îi consolidează și mai mult zestrea de cunoștințe, sporindu-i totodată și încrederea în propriile sale forțe. La culcare, el își spune, ce-i drept, în spiritul unor „panseuri“ stu-

dentești : „La țară, poți să câștigi o experiență bogată, numai că trebuie să citești cît mai mult... să citești mereu“. Astfel, *Botezul moșitului* se încheie cu o notă de umor, adăugînd tînărului medic o nouă experiență.

În practica medicală însă, nu toate cazurile au un final îmbucurător, nu totdeauna, — așa cum spune însuși protagonistul *Povestirilor...*, — poți „să-l salvezi pe om“. Atunci moartea este cea care triumfă, iar eroul acestor istorisiri se simte de fiecare dată epuizat, sleit de puteri.

Din punct de vedere formal, istorisirea se întemeiază pe contrastul ce apare atît între evenimentele relatate, cît și între cele două tonalități folosite, care sînt aici și mai distincte decît în alte povestiri ale ciclului ; cea dintîi este încărcată de dramatism, cea de-a doua — purtătoare a unui umor de bună calitate, menit să atenueze și să umanizeze evocarea durerii, a suferinței.

...Tînărul doctor, obosit de pe urma numărului foarte mare de consultații acordate și profitînd de faptul că în ziua cînd are loc acțiunea propriu-zisă, o viforniță a împiedicat accesul bolnavilor la spital, decide să se îmbăieze. Cînd tocmai se pregătise, la spital sosește o solici-tare urgentă : medicul este implorat să vină fără întîr-ziere la patul de suferință al unei... mirese. Într-adevăr, la un ospăț nupțial, mirele și-a urcat mireasa într-o sanie ca s-o plimbe prin împrejurimi. Calul a smucit sania, mireasa a fost proiectată în zăpadă, dar în cădere s-a lovit puternic cu capul de stîlpul porții. Sosind la locul accidentului, medicul constată că nu mai este nimic de făcut : mireasa a suferit o fractură a bazei craniului și a murit. Situația se complică prin faptul că mirele, disperat, e gata să-și pună capăt zilelor. Acordîndu-i lui, și nu miresei, ajutorul necesar, doctorul, îndurerat și descurajat de faptul că medicina s-a dovedit în acest caz incapabilă de a salva viața unei ființe omenești și mai ales, a uneia aflată în plină tinerețe, nu ține seama de vifornița care s-a stîrnit și pleacă abătut, spre casă, refuzînd cu hotărîre invitația gazdelor, copleșite de durere, să înnopteze în casa îndoliată.

Pornind cu sania spre spital prin norii de zăpadă purtați de viscol, eroul gîndește cu amărăciune : „Ce destin nefast ! Cît de absurdă și înspăimîntătoare este

viața!“ Curînd însă, autorul *Povestirilor...*, potrivit tendinței sale dintotdeauna de a umaniza durerea, face să se audă cea de-a doua tonalitate de care aminteam mai sus, introducînd, în înlănțuirea de gînduri a doctorului, o remarcă plină de un umor benefic. „Apoi mi s-a făcut milă și de mine însumi“, constată eroul. „Ce viață amară mi-a fost sortită... Vifornița asta mă poartă ca pe-o frunză... Parcă văd c-am să fac o congestie pulmonară și-o să crăp și eu...“. Citind aceste rînduri ți-e greu, într-adevăr, să-ți stăpînești zîmbetul : doctorul este abia în pragul vieții și se bucură încă de o sănătate perfectă. Gîndurile sale negre nu sînt, de astă dată, decît un rezultat al zdruncinului moral suferit la căpătîiul muribundeii. Umorul este amplificat aici și de faptul că, muncit de aceste gînduri, eroul sfîrșește prin a adormi pașnic, legănat de înaintarea domoală a saniei printre nămeți.

Situația însă se complică din nou. Călătorii sînt în primejdie, căci vizitiul, orbit de viscol, a rătăcit drumul și, timp de patru ceasuri, mîna caii la întîmplare. Trezit din somn, medicul se și vede sfîșiat de lupi, închipuindu-și pînă și scurta notiță, ce va fi publicată în ziarul local, cu privire la soarta lui și a vizitiului.

Iată că apar și lupii. Dar cu toate că în momentul acela doctorul se simte „nădușit din cap pînă-n tălpi“, tocmai comportarea sa le va aduce călătorilor salvarea. Comicul situației constă în aceea că vizitiul, țaran născut și crescut pe acele meleaguri, îl întreabă cu o voce sugrumată pe medicul „care a locuit toată viața într-un oraș mare“ și care credea că „vifornița nu urlă decît în paginile romanelor“ : „Ce-i de făcut, dom' doctor?“ Curînd, umorul ia din nou locul relatării pline de dramatism : în clipa cînd doctorul începe să tragă cu un revolver asupra lupilor vizitiul „scoate un urlet“ ; caii nechează „cu glas subțire“ și „nu se știe exact ce i-a speriat mai rău : lupii sau împușcăturile?“.

În cele din urmă, fiarele se lasă păgubase și în curînd călătorii au norocul să zărească în fața lor, prin furtuna de zăpadă, clădirea spitalului. Cît de urîtă i se păruse ea doctorului în cea dintîi zi a sosirii lui acolo. Acum însă, salvat de la moarte, el gîndește cu recunoștință la „fermecătorul“ felinar de la intrarea în spital, iar spitalul

însuși pare „mai frumos ca un palat“. Ducîndu-se la culcare, este zguduit de frisoane și gîndește : „De aici încolo nu mă mai duc nicăieri pe viscol, nici dacă mi s-ar oferi aur“. Glasul datoriei însă, pe care tot el pare să-l audă prin vîjiitul de afară al viscolului : „ba ai să te duci, ba ai să te duci“, ticăitul grav al pendulei din perete : „te vei duce, te vei duce“, sugerează cititorului că, în ciuda oricăror primejdii, acest tînăr, care s-a consacrat cu devotament misiunii sale, va lupta și pe viitor cu aceeași hotărîre spre a-și salva bolnavii de la moarte.

Săptămînile trec una după alta, eroul începe să se obișnuiască tot mai mult cu ambianța, apreciînd, recunoscător, sprijinul pe care i-l acordă ajutoarele sale de nădejde : felcerul și cele două moașe. Într-una din zilele de la mijlocul lunii decembrie, el își va sărbători, împreună cu ei, ziua de naștere.

Și iată-i pe cei patru, așezați la masă în căscioara unde locuiește doctorul. Afară e întuneric beznă. Cuvîntul „beznă“ apare deseori, — ca un adevărat simbol —, în multiplele istorisiri ale felcerului și moașelor, cu privire la ignoranța și incultura țăranilor din regiune. Și totuși, doctorul este înclinat să creadă că ajutoarele sale exagerează, considerîndu-le relatările ca simple anecdote. Impresia pare să i-o confirme și bolnavul sosit de curînd, după aceea, la spital, pentru o consultație. Este morarul, care suferă de malarie. Omul știe carte și se arată a fi plin de respect față de tînărul medic și de profesiunea acestuia. Contrăstul dintre atitudinea lui și istorisirile anterioare ale moașelor și felcerului este, într-adevăr, izbitor. „E ca o rază de lumină prin acea beznă, despre care vorbeau dumnealor“, gîndește doctorul. Prescriindu-i pacientului niște chinină, cite „un praf pe zi“, medicul însoțește rețeta de un bilețel adresat moașei, care eliberează medicamentele : „Iată o plăcută excepție ! Un morar cu mintea luminată !“ Apoi, fericit, se duce la culcare. A doua zi dimineată însă este trezit spre a i se comunica alarmanta veste că „morarul trage să moară“. După o întreagă tevatură (spălături stomacale etc.), morarul este salvat, iar medicul află cu stupefacție că acesta a fost la un pas de moarte pentru că, în ciuda prescripției notate pe rețetă, pacientul a luat toate cele zece

prafuri odată, „ca să nu-și bată capul luînd cite unul !“. Bizara întîmplare ar fi putut să aibă din nou asupra doctorului un efect deprimant. Revenind la spital însă, el gîndește : „Ba nu... am să lupt în continuare !“. Și, adormind, visează că pășește prin „beznă“ ținînd în mînă „un paloș...“, sau parcă, stetoscopul... și nu sînt singur... Oastea mea cea cu halate albe merge umăr la umăr cu mine... Și tot înainte, mereu înainte...“.

Într-un comentariu privitor la propria sa operă, V. Veresaev își amintește despre începuturile sale, despre concepțiile lui din acea vreme : „Încredere în popor nu aveam. Nu încercam față de el decît un puternic sentiment de culpabilitate și de rușine pentru situația mea privilegiată“.

Spre deosebire de această mărturisire, textul *Povestirilor*... nu oferă cititorului nici o referire la vreun sentiment de culpă al protagonistului, iar ultima dintre istorisiri exprimă, de altfel, ca și toate celelalte, o încredere profundă, deloc declarativă, ci dimpotrivă, confirmată de fapte, a tînărului medic în oamenii din popor, în viitoarea lor culturalizare și renaștere spirituală. O nouă și convingătoare demonstrație a acestui adevăr, care subliniază chiar înțelepciunea populară, este cuprinsă în povestirea intitulată *Ochiul dispărut*. Este vorba de o veritabilă lecție, pe care doctorul o primește de la o țărăncă neștiutoare de carte, o lecție privind chiar... practica medicală, ceea ce contrastează evident cu cele afirmate anterior de personalul spitalului în legătură cu în cultura pacienților.

Povestirea este alcătuită din cîteva fragmente ce constituie tot atîtea amintiri. Pe malul unui pîriu din apropierea clădirii spitalului, o femeie a fost cuprinsă de durerile facerii. Medicul și una dintre moașe aleargă într-acolo, spre a-i acorda ajutor. Cu acest prilej ei află că socrul femeii nu-i îngăduise acesteia să plece la spital cu căruța : „...la ce să alerge calul cinci verste degeaba ? ! Doar ești muiere voinică, ajungi și pe jos pîn'acolo“. „E un prost socrul dumitale și un porc !“ rostește iritat medicul.

O altă amintire... Plecînd la țară, eroul își pusesese în gînd să se bărbierească în fiecare zi, „ca un adevărat

englez, naufragiat pe o insulă pustie“. De fiecare dată, însă, intervenea cîte o chemare urgentă, care-i întrerupea banala operațiune zilnică. Odată fu nevoit să plece prin vifornită la o femeie gata să nască. Și de astă dată o naștere dificilă, soldată însă prin moartea fătului : „Vă mărturisesc totodată că i-am fracturat copilului o mînuță“, notează doctorul cu o reținută durere. Revenind întristat acasă, i se pare că-l urmărește o fantomă, ceva negru, diform și amenințător, care încearcă să-l lipsească pentru totdeauna de diploma lui de medic... Apoi își reamintește de un alt caz, cînd tremurase de spaimă după o nechibzuită extracție de măsea. Zărind la capătul cleștiilor măseaua extrasă împreună cu încă „ceva alb“, medicul novice ajunge la înspăimîntătoarea concluzie că-i fracturase pacientului maxilarul. Abia după o săptămînă de gînduri negre chinuitoare, medicul află de la un confrate mai vîrstnic că, odată cu măseaua, extrăsese în-tîmplător și alveola, ceea ce, desigur, nu prezenta, pentru pacient, nici un pericol.

„Nu pot să descriu disperarea care m-a cuprins cînd făceam cale întoarsă“, — revine eroul asupra nefericitei nașteri — „și cînd în fața ochilor mi-a apărut din nou trupșorul galben, neînsuflețit, al copilului, precum și chipul ca de ceară al mamei, aflată încă sub acțiunea cloroformului“. Medicul se simte iar „învins, epuizat, strivit de un destin nemilos“. „Aș fi vrut să-i cad cuiva la picioare să mă pocăiesc. N-aveau decît să-mi ia diploma, să mă trimită la ocnă!“ Iată însă că sania se apropie de spital, în față se întrevide, prin ninsoare, luminița atît de familiară acum, a felinarului de la intrare; eroul se simte înviorat, pentru ca, în cele din urmă, să gîndească cu luciditate : „...mînuța fracturată a copilului nu este totuși cel mai important lucru. Lucrul cel mai important e că trăiește mama“.

Intervine și aici o schimbare de tonalitate : „Asta cam așa e“, — meditează protagonistul. „Și totuși cît de singur mă simt. Cît de singur...“ Ajuns în cabinetul său și încercînd să scape de gînduri negre, doctorul deschide registrul pentru consemnarea consultațiilor ambulatorii. În decurs de un an, constată el, am consultat 15 613 bolnavi. Internați au fost 200. Au murit numai 6“. „Am că-

pătat în acest răstimp o experiență pe drept cuvînt uriașă“ — gîndește el —, de astă dată cu o prost ascunsă emfază, lucru care nu poate să nu provoace din nou zîmbetul amuzat al cititorului. „Într-adevăr, nu mai pot exista cazuri care să mă pună în încurcătură! Cît de tare mă înfricoșa altă dată fiecare bătaie la ușa... Astăzi, ce m-ar mai putea înspăimînta? Mina îmi este sigură, nu-mi mai tremură...”

Chiar a doua zi însă, intervine un caz ieșit din comun: o femeie îi aduce la consultație copilul în vîrstă de un an. Băiețelul, „în locul unuia dintre ochi, avea o sferă gălbuie, cam de mărimea unui măr”. Bănuiind că este vorba fie de o hernie a creierului, fie de o tumoare malignă, medicul recomandă mamei să plece fără întîrziere la spitalul orășenesc. „Băiatul nu are decît un ochi”, afirmă el pe un ton categoric. O săptămînă mai tîrziu femeia cu copilul vine în cabinetul doctorului. „Mă recunoașteți?” — îl întrebă ea pe un ton ironic și îl privește cu un aer de triumf. Băiețelul din brațele ei își ațintise și el asupra medicului privirea limpede a ambilor săi ochi căprui. „Am rămas fără grai”, recunoaște eroul. Femeia îl informează că „bășica” de la ochiul copilului „a plesnit” și adaugă cu aceeași ironie în glas: „Îmi spuseseși că-i chior, da' ...iaca, ochiul, i-a crescut la loc”. Protagonistul își dă seama că la ochiul băiatului se formase o simplă pungă cu puroi și tace, fîstîcit.

Revenindu-și din starea penibilă în care s-a aflat, doctorul conchide prin a gîndi: „Niciodată n-am să-mi mai zic cu înfumurare că nu mă mai poate mira nimic. Un an a trecut, va mai trece încă unul, aducîndu-mi, desigur, și alte surprize. Asta înseamnă că trebuie să învăț în continuare, — modest și tenace”.

Sînt cuvinte pătrunse de modestie, dar evidențiind speranță și optimism, încheind în mod fericit acest ciclu al *Povestirilor tînărului medic*.

RIS ȘI LACRIMI ÎN COMEDIILE LUI MIHAIL BULGAKOV

Spre mijlocul deceniului al treilea, în dezvoltarea generală a dramaturgiei sovietice, se constată o evidentă înviorare; comedia, ca gen dramatic, capătă o mai mare diversitate și pregnanță, îndeplinind totodată și o misiune de prospectare a unor noi căi și mijloace de evoluție a formelor și stilului întregii dramaturgii.

Împreună cu alți promotori ai genului, Bulgakov se simte tot mai mult atras de problemele comediei, ca și de cele ale prozei literar-artistice, în perioada unor violente polemici legate de problemele satirei.

Încă din anul 1920, Lunacearski, pe atunci comisar al poporului pentru învățămînt —, își exprimase opiniile într-un cunoscut articol programatic, referitor la dezvoltarea comediei sovietice în general și a celei satirice în particular. Titlul acestui articol — *Să rîdem!* — indică limpede atitudinea autorului asupra problemei dezbătute; îmbrățișînd cu convingere ideea dezvoltării libere a creației artistice, manifestată în căutări experimentale inedite, Lunacearski afirma că „rîsul nu este numai un indiciu al forței spirituale... ci este forța însăși”¹. „Cred” — scria Maxim Gorki într-o scrisoare adresată prozatorului Kaverin —, „că a sosit timpul să rîdem puținel și prietenește atît de oameni, cît și de haosul pe care ei l-au creat acolo unde trebuia, de fapt, să pulseze o viață ușoară și veselă. Sîntem suficient de înțelepți ca să trăim mai bine, și am suferit suficient de mult ca să avem dreptul să rîdem și de noi înșine”². Părerile lui Gorki despre satiră, precum și sesizarea haosului vieții cotidiene a anilor '20, corespund îndeaproape viziunii artistice a lui Bulgakov despre realitatea imediată, deși „satira acestuia s-a născut dintr-o ură față de rapacitatea mic-burgheză, dintr-o respingere a moralei filistine, dintr-o

luptă împotriva inculturii și înapoierii, împotriva ignoranței îngîmfate³.

Nici atitudinea clară a autorităților sovietice față de problemele satirei, nici opiniile lipsite de echivoc ale lui Lunacearski, și nici autoritatea lui Gorki nu i-au putut însă domoli pe acei critici (de pildă, Nusinov sau Blum, nume de mult intrate în anonimat) care, plasîndu-se pe poziții extremiste față de satiră, îi negau continuitatea istorică, rolul etic și educativ, acordîndu-i drept de existență numai în „condicile de reclamații”. Teza lui Blum („continuarea tradițiilor satirice premergătoare lui Octombrie constituie o lovitură directă, dată orînduirii noastre de stat și sociale”) ⁴ reprezenta nu numai o opinie personală a criticului, dar și o concepție destul de răspîdită în cercurile administrativ-literare ale epocii, influențînd nefast atît dezvoltarea generală a satirei sovietice, cît și destinul literar al unor scriitori, care practica acest gen de creație artistică. Celor care afirmau că satira nu este necesară sau că este chiar dăunătoare, li s-au opus cu fermitate personalități ca Lunacearski, Maiakovski sau Kataev. Și totuși, consfătuirea care a „decis”, în 1930, soarta satirei sovietice a adoptat, în final, o serie de decizii, ce s-au dovedit a fi niște simple paliative.

În optica criticilor vremii, satira socialistă trebuia să promoveze și să afirme idealuri prin intermediul unor eroi pozitivi, rupîndu-se astfel de tradițiile literaturii satirice ruse clasice. Spre deosebire de satira socialistă, satira realismului critic fusese, în opinia acestor critici, o satiră „lipsită de ideal și de sens”, o modalitate artistică „improprie” perioadei.

În ciuda acestei atitudini, care statua, astfel, ruptura cu tradiția, satira sovietică a evoluat în spiritul continuității principiilor folosite de către scriitorii satirici ai trecutului, al continuității subiectului și obiectului satirei, noutatea constînd în adaptarea ei la noua epocă și la problemele specifice ei. Prozatorii și comediografii sovietici au folosit din plin experiența artistică a unor clasici ca Pușkin, Griboedov, Gogol, Saltîkov-Șcedrin, preluînd de la aceștia subiecte și chiar personaje (în special din opera lui Gogol). Deși reluarea subiectelor clasice n-a dus întotdeauna la rezultate scontate, totuși utilizarea

principiilor generale ale clasicii a avut o influență benefică asupra acestui gen literar, împiedicînd transformarea satirei într-o teorie lipsită de logică, ruptă de tradiție și încărcată de pseudoinovații. Deși părea condamnată la dispariție, satira sovietică a anilor '30 a continuat să promoveze și să afirme progresul istoric și estetic ca rezultat a confruntării între vechi și nou, în evoluția neconținută a societății și a spiritualității acesteia.

Comedia sovietică cunoaște, în acest context, o evoluție complexă, incluzînd experimente de o mare varietate, întreprinse de către dramaturgii și regizorii timpului. În anul în care Bulgakov își elaborează cea dintîi comedie, văzuseră deja luminile rampei și se bucurau de o largă popularitate piese ca *Sivolapinskaia* de D. Cijevski (1923), *Cutremurul* de P. Romanov (1924), precum și comediiile lui B. Romașov și *Mandatul* de N. Erdman, puse în scenă în anul 1925.

Evoluția comediei de moravuri — gen cultivat cu precădere de majoritatea dramaturgilor — marchează o eliberare treptată de elementele naturaliste, autorii manifestîndu-și preferința pentru convenția scenică, adoptînd modalități specifice vechiului teatru folcloric rusesc, la care se adaugă momente grotesti și bufonade. Printr-un efect contrar, comedia convențional-grotescă adoptă elemente ale comediei de moravuri, devenind astfel din ce în ce mai legată de realitatea cotidiană. Desigur, fiecare dintre aceste curente mai importante cunoaște felurite variante și tipuri. În perioada cînd M. Bulgakov își definitivează piesa *Apartamentul Zoikăi*, satirizarea „nepmanilor” trecuse de punctul culminant: comediiile apărute ulterior, *Minunățiile* de A. Tolstoi, *Un element rău* de V. Skvarkin, *Cuadratura cercului* de V. Kataev, precum și *Ploșnița* și *Baia*, celebrele opere ale lui V. Maiakovski, își îndreaptă ascuțișul satirei nu atît împotriva reminiscențelor unui trecut deja ridiculizat, cît împotriva unor aspecte de inerție, apărute în perioada următoare. Piesa lui Bulgakov poate fi socotită, așadar, ca un fel de „bilanț” al etapei încheiate.

Potrivit L. E. Belozerskăi-Bulgakova, piesa *Apartamentul Zoikăi* ar fi fost precedată de o comedie al cărei text a fost ulterior pierdut. Această primă comedie a lui

Bulgakov era o parodie care regrupa personaje aristocrate, într-o acțiune desfășurată în plin Ev Mediu. Piesa nu a fost pusă în scenă ca urmare a atitudinii Glavrepertkom-ului, care-i reproșa autorului insuficiența satirizare a unei „clase ostile și perimate“, considerînd lucrarea ca nefiind „în consonanță“ cu epoca.

Pentru Bulgakov, găsirea unui alt subiect, de actualitate, nu a reprezentat, însă, o dificultate deosebită. Într-unul dintre numerele ziarului „Vecerniaia Moskva“ („Moscova seara“) apăruse un articol privitor la descoperirea și judecarea unui grup de „nepmani“, care, sub firma unui modest atelier, organizaseră, într-un apartament din capitală, un tripou clandestin. „Stabilimentul“ era condus de o femeie, pe nume Zoia Buialskaia. Dramaturgul a intuit îndată că acest fapt divers poate constitui o sursă generoasă pentru elaborarea unei comedii de moravuri, intitulată *Apartamentul Zoikăi*, reproducînd, chiar din titlu, numele real al celei care își transformase locuința în tripou.

Bulgakov nu a folosit pentru această comedie un conflict propriu epocii („care pe care?“), ci a luat în deridere atît pe „foști“, cît și pe „nepmanii“ deja învinși, aflați într-o perioadă de declin. Personajele piesei sînt așadar simple „rămășițe“ sociale, care, ajungînd la convingerea că nici un fel de mimetism nu le poate fi de ajutor și că „vremurile de aur“ nu se vor mai întoarce niciodată, conchid că singura soluție rămasă este să evadeze, să părăsească țara, cu destinația, desigur, Paris, loc tradițional de adunare a tuturor „foștilor“ și, totodată, culmea aspirațiilor oricărui parvenit. Evadarea constituie aici ținta finală a tuturor personajelor principale, scop căruia îi este subordonată apariția atelierului de „croitorie“. Aici sînt atrași „clienți“ și „cliente“ care dispun de bani, fiind larg utilizate șantajul și mita. Protagonisții afacerii utilizează toate mijloacele posibile pentru a-și putea procura pașapoarte false și valută, astfel încît în primăvara ce urmează să se poată plimba în voie pe marile bulevarde ale Parisului. Nu este vorba așadar, de niște „adversari ideologici“; luînd ca punct de plecare un fapt aproape anecdotic, petrecut în viața reală, și folosind cele mai diverse aspecte ale comicului, cele mai

variate procedee de vodevil, de revistă și de parodie excentrică, autorul creează o lume de „fantome vii”, un microunivers aproape ireal, închis în el însuși, o bizară „anticameră a Parisului”, unde personaje, la fel de bizare, trăiesc ca pe un peron de gară. Simbolică, în acest sens este „valiza” lui Ametistov, unul dintre protagoniști, de care nu se desparte pe tot parcursul piesei și cu care părăsește în grabă scena, în tabloul final.

Rugat, în cadrul unui interviu, pe care îl acordase revistei teatrale „Novii zritel” („Noul spectator”), să-și comenteze piesa, dramaturgul a făcut următoarele precizări: „Este vorba de o bufonadă tragică în care, sub forma unor măști, sînt prezentați cîțiva afaceriști, de tipul «nepmanilor»...”. În piesă sînt numeroase momente de tensiune. Există scene rezolvate în manieră grotescă; nu lipsesc nici elemente proprii pieselor cu detectivi⁵. Prin urmare, aproape toate personajele piesei cum ar fi chiar Zoika, întreprinzătoarea „patroană” a luxosului tri-pou clandestin, alături de fostul aristocrat devenit pianist de local, elegantul morfinoman și escrocul pus pe afaceri, directorul comercial, atras în afacerea „apartamentului” sau președintele venal al comitetului de locatari, reprezintă, în viziunea dramaturgului, tot atîtea *măști*.

Astfel, ex-contele Obolianinov, cu alura lui infantilă, trăiește, se mișcă și vorbește ca în vis, căci totul pentru el a rămas undeva „în trecut”. Aproape în fiecare dintre actele piesei el se plînge că „nu înțelege nimic” din ceea ce se petrece în jurul lui. Viața pare să i se desfășoare în afara unor coordonate de timp și spațiu. El recunoaște că este atît de zăpăcit de realitate, încît mereu i se pare că „visează”, nefiind convins, uneori, nici de propria sa identitate. Singurul element care îl mai leagă încă de viața reală îl constituie regulile și manierele mondene.

În tabloul final al piesei, în momentul în care este arestat, simțind că-și pierde cu desăvîrșire contactul cu realitatea, contele își regăsește „punctul de sprijin”, remarcînd iritat o „incorectitudine” în ținuta unuia dintre personaje: „...atunci cînd ai îmbrăcat smochingul nu se cade să te încalți cu ghetete galbene!...”

Un alt personaj, Ametistov, administrator al „atelierului de croitorie”, dispune de o capacitate de-a dreptul

fenomenală de a se adapta la orice fel de condiții. Mimetismul său este uimitor ; în funcție de interlocutor și de momentul convorbirii, el își schimbă nu numai vederile, dar și modul de a conversa : cu clientele din lumea „bună” vorbește într-o franțuzească stricată, contelui Obolianinov îi povestește nostalgic despre niște moșii iluzorii, iar față de Portupeia, administratorul de bloc, se poartă ca un „fost cadru de partid”. Autorul ajunge astfel să-l lipsească aproape cu totul de propria-i identitate, iar apariția sa în apartamentul Zoiei este interpretată ca o adevărată revenire de pe lumea cealaltă :

Zoia : „Bine..., dar parcă... fusesseși executat la Baku ! ?...”

Ametistov : „Pardon, pardon, și ce-i cu asta ? Dacă-am fost executat la Baku, înseamnă că nu mai pot să vin la Moscova ? În primul rînd, am fost executat din greșală, nu eram vinovat cu nimic...”

Împreună cu infantilul conte, Ametistov alcătuiește o pereche comică, unde aristocratul și escrocul se află, oarecum, la același nivel, deși escrocul este mai întreprinzător și mai dinamic decît contele⁶. Pierzîndu-și și el propria identitate, Obolianinov devine un zero, în timp ce Ametistov capătă multiple valențe, intrînd „în pielea” a numeroase alte persoane. De fapt, presupusa lui execuție de la Baku îi este chiar de folos, întrucît îi oferă libertate de mișcare, asemeni lui Tarelkin din piesa *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobelin. Sosit la Moscova, Ametistov se decide, ca și Tarelkin să-și distrugă actele false reluîndu-și identitatea reală. Spre deosebire însă de Tarelkin, el nu ține cuvîntări demascatoare la adresa societății și nici nu ia chipul unui bufon tragic. Participarea sa în piesă se încheie tot pe coordonatele comediei. Acest gen de personaj va cunoaște o evoluție în piesa *Fuga*, în care abilitatea și lipsa lui de scrupule îl vor transforma în final într-un aventurier atemporal.

Ca tipologie, subreta Maniușka („nepoata Zoiei Denisovna”) poate fi întîlnită și în comediile lui Molière, iar clientele acestui „atelier de croitorie” nu au nici măcar nume, recepționînd — în spiritul „micului Paris clandestin” —, numai adresarea generică de *madame*. Față de croitoreasă ele nu au decît două pretenții, pe cît de

tradiționale, pe atât de agasante : rochiile să le fie cusute cu maximă urgență și să nu le „îngrașe“. Corpolența și lipsa de gust a acestor „cucoane“ parvenite sînt ironizate în replica comic „dezolată“ a lui Ametistov : „M-au năucit de tot, ticăloăsele, nu văd în fața ochilor decît funde și funduri !“. Spre deosebire de ele, „vizitatoarele nocturne“ ale apartamentului Zoikăi sînt înzestrate cu cîte o trăsătură caracteristică — „frumoasă“, „încrezută“ etc., — înfățișarea tuturor avînd, în plus, un același aer „demonic“.

La fel de tradiționale (din punct de vedere al noțiunii de „mască“) sînt și trăsăturile distinctive cu care dramaturgul îl înzestrează pe Portupeia, administratorul de bloc. El este personajul cel mai satirizat al comediei. Obtuz și venal, șperțar prin excelență, îi place să peroreze pe tema cinstei și a moralei. Îi persecută pe locatari, deși în permanență îi este frică de miliție. Pretinde că e „ochiul neadormit“ al imobilului, dar află întotdeauna ultimul despre cele ce se petrec în bloc. Comparîndu-l cu Ametistov, se poate deduce că este chiar mai dăunător decît escrocul, întrucît se erijează într-un reprezentant al noului regim, investit cu anumite drepturi și bucurîndu-se de încredere. Portupeia este un birocrat atât de inveterat, încît își consideră propria servietă drept un atribut al puterii, iar pe sine însuși — ca pe o anexă a servietei. Adresîndu-se Maniușkăi, o atenționează cu un aer superior : „Tu nu vezi că am servietă ?... Asta înseamnă că pot să pătrund oriunde. Sînt o persoană oficială, intangibilă“. Portupeia este implicat permanent în tot felul de *qui-pro-quo-uri* comice. Lașitatea lui apare cel mai pregnant în scena arestării de către oamenii ordinii publice : „Tovarăși !“ — răcnește Portupeia. „Eu sînt un om prea puțin conștient. Avînd în vedere ignoranța și incultura mea, moșteniri ale regimului țarist, vă rog să mă condamnați cu suspendarea pedepsei !“. Scena arestării administratorului, care-și declară sus și tare iresponsabilitatea se va repeta în comedia *Ivan Vasilievici*, realizată cu zece ani mai tîrziu. Se poate constata astfel că personajul administratorului de imobil cunoaște în creația lui Bulgakov o evoluție aparte. El apare mai întîi în nuvela *Înimă de cîine*, sub înfățișarea tînărului

Șvonder, sub aparențele unui ins lipsit de cultură, dar încă sfios și deloc agresiv, descris chiar cu o notă de umor. În *Apartamentul Zoikăi*, personajul s-a „maturizat”; vorbește pe un ton mai răstit decât Șvonder, e mitocan și șperțar, însă totuși mai dă înapoi când are de a face cu un personaj ca Zoia, căci se teme să nu-i fie date în vileag matrapazlîcurile. Bunșă, administratorul din *Ivan Vasilievici*, a îmbătrînit și s-a abrutizat cu desăvîrsire. Ajuns în palatul țarului, el devine un veritabil tiran, acționînd, de astă dată, „cot la cot” cu nevastă-sa.

Protectorul acestui „atelier de croitorie”, Boris Semionovici Gus, este „director comercial la Trustul de Metale greu fuzibile”. Pentru dramaturgia anilor '20 el nu reprezintă un personaj inedit, deosebindu-se, totuși, de tipul funcționarului coruptibil întîlnit în alte piese. În structura sa apare și o notă tragică, deoarece „colaborarea” lui cu Zoika nu se datorează tentației de a duce o viață de lux sau perspectivei de a pleca la Paris, ci unui „amor nefericit”. Abia în final el izbutește să înțeleagă, cu prețul vieții însă, că „dragostea nu-i de vînzare”.

Personajul central al comediei, Zoia Denisovna Peltz, este o afaceristă elegantă, energică și inteligentă. Nu un simplu om de afaceri, ci o femeie în felul ei entuziastă, obsedată continuu de ideea plecării la Paris. Zoia este un veritabil „poet” al speculei și șantajului, dar, spre deosebire de partenerele sale din cadrul „întreprinderii”, este înzestrată și cu unele trăsături simpatice. Ea se ridică în apărarea subreței sale, își protejează amantul, încheie cu Ametistov o înțelegere „ca între gentlemani” și chiar îl demască pe Portupeia. În finalul piesei, toate visurile Zoikăi se spulberă, dar și în acest moment ea se deosebește în mod favorabil de celelalte elemente declasate care o înconjoară.

Formula scenică inedită, datorată lui Tairov, a suscitat aprinse controverse, determinînd critica teatrală a vremii să adopte o atitudine pronunțat negativă față de interpretarea acestui rol de către actrița Mansurova, care reușise să stîrnească compasiunea spectatorilor pentru soarta Zoikăi.

Potrivit unor opinii, prototipul Zoikăi l-a constituit Natalia Șiff, soția scenografului teatrului „Vahtangov”

condus de Tairov. „Totuși Zoika nu este o copie fidelă a Nataliei Șiff“, — opinează în acest sens criticul V. Levșin —, „ci un personaj realizat prin sintetizarea anumitor trăsături întâlnite de Bulgakov la unii dintre contemporanii săi“. Aceeași versiune a susținut-o și V. Larionov, actor la M.H.A.T., care interpretează deseori, în spectacole cu public, fragmente din proza lui Bulgakov. Se poate considera că, într-o anumită măsură, acest personaj este un precursor al celebrului „maestru al combinațiilor“, Ostap Bender, din romanele lui Ilf și Petrov.

În sfîrșit, ca o referire directă la piesa *Apartamentul Zoikăi* pot fi considerate și următoarele rînduri din *Roman teatral*: „...mi se părea că la etajul de jos se găsește spelunca unor fumători de opiu, ba chiar mi se încheaga în minte și o acțiune pe care am numit-o cu dezinvoltură „actul trei“. Vedeam straturi de fum vinețiu, o femeie cu chip asimetric, un ins în frac, otrăvit de vătăucii înăbușitori ai fumului, și un altul, cu chipul galben ca lămîia și ochi oblici, furișîndu-se pe la spate, în mîină cu un cuțit sclipitor și ascuțit ca briciul. O izbitură surdă, o baltă de sînge. Năluciri!... Prostii! Și-apoi, vă-ntreb pe dumneavoastră : unde să prezinți o piesă cu un asemenea al treilea act ? !“

Atmosfera în care acționează personajele piesei este o atmosferă stranie, ireală, fantastică. Pentru a crea acest „antiunivers“ dramaturgul recurge la mai multe mijloace, și în primul rînd la procedeul său preferat, de „teatru în teatru“ (prezentarea în cadrul „atelierului“ a toaletelor „pariziene“ — acțiune însoțită de dans, muzică și joc de lumini —, face, într-adevăr, ca protagoniștii piesei să devină și ei spectatori). Existența unor mobile sumptuoase, înzestrate cu multe oglinzi, care reorientează bizar spațiul, semnalele misterioase, convenționale, lansate prin intermediul soneriilor de la uși, precum și perindarea prin salon a unor siluete de bărbați în smocking, care mănîncă homari și beau șampanie, adaugă atmosferei amintite o nuanță parodică de local de noapte cu pretenții de „Chic parisien“.

Așa cum declarase autorul însuși, în *Apartamentul Zoikăi* există numeroase momente de tensiune. Astfel, spectatorii sînt martorii unei crime realizate după toate

regulile teatrului de groază și asistă la nenumărate travestiuri, înlocuiri de personaje, *qui-pro-quo*-uri, unii dintre protagoniști ajungînd deseori în posturi de mistificatori „mistificați”. Replicile personajelor abundă în spumoase calambururi, jocuri de cuvinte, false tautologii, întregind senzația copleșitoare a acestui amestec bizar și pestrît, aproape carnavalesc. Oricît de neașteptate ar fi însă „virajele” în desfășurarea acțiunii, acestea sînt, de fiecare dată, bine motivate. Cu toată aparenta dezordine, fiecare scenă, fiecare nouă întorsătură a acțiunii este elaborată cu o uimitoare precizie, fără nici un detaliu inutil, ceea ce evidențiază, desigur, nu numai talentul, ci și excelența intuiție de dramaturg (acel atît de discutat „simț scenic”) al autorului.

Intriga comediei este propulsată de invizibilul mecanism al „secretelor” pe care personajele le cunosc unele despre altele și care creează motivul general al șantajului, autorul satirizînd deopotrivă atît „lupii” cît și „oile”.

Finalul piesei este tragicomic : necunoscuții (de fapt un singur personaj sub două înfățișări) sînt de fapt doi lucrători anonimi și insignifianți din cadrul miliției judiciare. „Demascarea” lor neobișnuită — căci și aici este vorba despre o demascare — i se datorează lui Obolianinov, care, după cum spuneam, descoperă involuntar că unul din ei, deși poartă smoching, este încălțat cu ghetete galbene. Zîmbetul ironic al lui Bulgakov, comicul acestui final, în care sînt implicați reprezentanții ordinii publice, amintesc de ultima scenă a nuvelei *Inimă de cîine* și subliniază încă o dată faptul că rezolvarea conflictului nu i-a fost „impusă” autorului de către autorități (așa cum înclină să accepte unii critici), ci reprezintă rezultatul logic și legitim al evoluției evenimentelor descrise.

În ciuda caracterului său iluzoriu, ireal, „universul răsturnat” al apartamentului Zoikăi nu este cîtuși de puțin rupt de realitate, mai precis de realitatea anilor '20. Sînt prezente în piesă și problema crizei de locuințe, și cea a apartamentelor cu dependențe în comun, și cea a hainelor de protecție pentru soțiile muncitorilor, alături de frazeologia specifică acelei perioade, sunînd comic în replicile lui Ametistov; abundă aspecte ale Mos-

covei însăși : denumiri de stații de tramvai, curtea zgomotoasă a unui mare imobil cu multe apartamente (asemănător aceluia în care locuia Maxudov, protagonistul *Romanului teatral*) etc. Utilizarea elementului fantastic, a hiperbolei, a suspansului, a celor mai variate procedee din arsenalul comedilografiei, păstrînd, totodată, motivarea psihologică a tuturor acțiunilor și pornind de la realitatea imediată (în ciuda „măștilor“ purtate, personajele nu sînt, totuși, niște simple marionete, ci au o strînsă legătură cu realitatea) — definesc *Apartamentul Zoikăi* ca pe o *comedie satirică realistă*.

Succesul de care s-a bucurat această piesă l-a determinat pe autor să recurgă și în următoarele sale lucrări dramatice la unele personaje foarte asemănătoare cu cele din *Apartamentul Zoikăi*, preluînd clișee și secvențe de acțiune, procedee scenice și chiar cuvinte și expresii, utilizate în comedia sa de debut.

În anul 1924, în paginile revistei „Literaturnaia ne-delea“ a apărut foiletonul purtînd neobișnuitul titlu de *Insula purpurie — roman de Jules Verne, tradus din limba franceză în cea esopică de M. Bulgakov*. Foiletonul cuprindea 14 capitole și constituie o parodiare a unora dintre romanele științifico-fantastice, care începuseră să apară în literatura vremii.

La începutul anilor '20 se redeșteptase interesul pentru clasicii literaturii științifico-fantastice universale, Jules Verne și H. G. Wells, luînd naștere și varianta rusească a acestui gen literar. Acest curent literar nu a constituit numai o ipostază poetică a unor idei științifice, ci și un gen cu totul nou de literatură socială.

Primele experiențe în acest sens datau încă din perioada prerevoluționară, încercările cele mai izbutite de după revoluție fiind romanele *Aelita* și *Hiperboloidul inginerului Garin* de Alexei Tolstoi și *Pămîntul lui Sannikov*, scris de academicianul V. Obrucev. Tot acum încep să apară și o serie de scrieri aparținînd aceluiași gen, însă în paginile acestora, elementul științifico-fantastic nu mai juca decît un evident rol decorativ, împletindu-se bizar cu conflicte dintre cele mai senzaționale, descrise cu un patos revoluționar mult prea convențional. Iar

acolo unde apăreau și aspecte grotești ale lumii capitaliste, acestea erau încadrate, de obicei, într-o acțiune care parodia romanul de aventuri, deși respectivii autori utilizau ei înșiși procedeele de realizare ale acestuia. Asemenea hibrizi ciudați dădeau naștere unor veritabile autoparodii, iar încercarea de parodiare a romanelor de aventuri occidentale se solda cu parodiarea involuntară a romantismului revoluționar, transferul unor concepte marxiste în limbajul unor trucuri de roman senzațional conducea la rezolvări vulgar-sociologice și împrumuturi acestor „opere” un aspect de vodevil, în care marile idei nu-și aflau cîtuși de puțin locul potrivit. „Romanele de aventuri realizate chiar de scriitori talentați păstrau încă o nuanță parodică și un caracter de satiră, deși ambiguitatea genului necesita o măiestrie deosebită și o imaginație foarte disciplinată, spre a nu se ajunge la echivoc, spre a menține, pe această muchie nesigură, un material științific sau social cît de cît serios. Pentru un „cîrpaci” însă, planul parodic reprezintă o veritabilă mană cerească: sub firma parodiei, ei scriau tot ce le trecea prin minte!”⁷

Foiletonul satiric *Insula purpurie* urmează în linii mari structura romanului *Copiii căpitanului Grant* de Jules Verne, însă îl „reconsideră”, folosind limbajul lozincard al anilor '20. Centrul de greutate al acțiunii nu-l mai constituie călătoria întreprinsă în scopul salvării temerarului căpitan, ci viața băștinașilor dintr-o insulă descoperită... de două ori. Împărțirea băștinașilor în „arapi” asupritori și „negri” asupriți, lupta dintre arapi și negri, desfășurată în strigăte de genul: „la baionetă!”, situația grea a insulei în perioada ce urmează acestei bătălii, foametea și fumul negru care plutește în aer, rugămintile adresate lui Glenarwan într-un limbaj sui-generis („ne crapă copilașii de foame”), succesele obținute de băștinași, la șapte ani după aceste evenimente, fără a apela la ajutor englez — toate acestea fac posibilă o oarecare raportare la evenimentele revoluționare din Rusia.

Personajele din romanul lui Jules Verne nu numai că au fost actualizate, dar au suferit și unele transformări. Lordul Glenarwan, nobilul romantic din paginile romanului, ordonă organizarea unei expediții de pedepsire,

dă foc la „wigwamuri“ și îi trimite pe negri „în carantină“, iar apoi „la carierele de piatră unde se aflau supra-veghetori înarmați cu biciuri“. Evenimentele din insulă sint relatate în paralel, de către autor și de către „un corespondent al ziarului „Times“, care încearcă să-și sublinieze „obiectivitatea“ celui neimplicat în evenimente. Însă la sfîrșitul fiecăreia dintre „telegramele“ sale, corespondentul nu uită să menționeze onorariul, ceea ce determină alături de neașteptate, cum ar fi : „Insula în flăcări, epidemie de ciumă, munți de cadavre, expediții avans cinci sute corespondentului“ (telegramele fiind reproduse în textul rusesc cu caractere latine pentru a amplifica efectul comic). În urma „înfrățirii“ arapilor și negrilor, insula înflorește, băștinașii, unindu-și forțele, îi izgonesc pe englezi conduși de lordul Glenarwan, apoi construiesc o stație de radio și, prin intermediul acesteia, transmit colonizatorilor următorul mesaj : „Sărbătorind unitatea noastră, vă trimitem în... (neclar) mamei voastre (neclar)... Cu stimă, negrii și arapii“.

La numai doi ani după punerea în scenă a comediei *Apartamentul Zoikăi*, Bulgakov va realiza, la cererea Teatrului de Satiră din Moscova, un pamflet dramatic pe motivele foiletonului *Insula purpurie*⁶.

Critica reminiscentelor trecutului în viața socială nu mai reprezenta un obiectiv major al satirei. Începuseră să fie criticate și unele aspecte nedorite, apărute în sinul noii societăți, aspecte ce constituiau tot atîtea piedici în calea progresului general, a dezvoltării culturii, artelor și literaturii. Raporturile dintre oameni din cadrul noii orînduiri sociale iau forme tot mai complexe, iar scriitorii satirici încep să abordeze alte teme, aflate la ordinea zilei : influența exercitată de mediul mic-burghez asupra tinerilor, schimbările nedorite, survenite în comportamentul foștilor comsomoliști și membri de partid, problemele vieții sexuale și ale moralității, conformismul în literatură, șablonul și rutina în teatru, fuga de răspundere și incompetența manifestată de către comitetele pentru repertorii, birocratizarea consiliilor artistice etc.⁹. *Insula purpurie* a constituit o foarte personală replică a lui Bulgakov la discuțiile și controversele ce se purtau în acea perioadă, reprezentînd un jalon important în cariera

lui de dramaturg și o modalitate prin care scriitorul își va exprima îngrijorarea pentru soarta dramaturgiei sovietice, cu puțin timp înaintea începutului perioadei cultului personalității.

Pe foaia de titlu a piesei *Insula purpurie* se află notat următorul subtitlu: *Repetiția generală a piesei cetățeanului Jules Verne desfășurată la teatrul lui Ghennadi Panfilovici. Cu muzică, erupție vulcanică și marinari englezi*. Intențiile parodice ale autorului devin astfel clare chiar din prima pagină a lucrării. Remarca imediat următoare anunță că piesa număra patru acte, un prolog și un epilog, și că „acțiunea din actele I, II și IV are loc pe o insulă nelocuită, cea din actul III — în Europa, iar prologul și epilogul — la teatrul lui Ghennadi Panfilovici”. Efectul comic obținut prin alăturarea unor nume și noțiuni din sfere cu totul diferite între ele sugerează, în plus, modalitatea scenică utilizată de „teatru în teatru”. Ghennadi Panfilovici e un nume fictiv, iar teatrul, unde are loc „repetiția generală”, nu are nici măcar o denumire, ceea ce permite presupunerea că poate fi vorba de... oricare teatru.

Care este subiectul acestei fantezii umoristice și prin ce se deosebește el de cel al foiletonului realizat anterior?

Protagonistul *Insulei purpurii* este un tânăr dramaturg, pe nume Dimogațki (de la „domogatsia” — a se adresa cu rugăminți, insistențe, a se milogi). El primește din partea unui teatru o „comandă” pentru realizarea unei piese „ideologice”, pe tema „revoluției într-o colonie”. Întrucât unul dintre membrii „comitetului pentru repertorii teatrale”, pe nume Savva Lukici, urmează să plece la odihnă în Crimeea, conducerea teatrului se grăbește să-i prezinte, de urgență, „repetiția generală” a acestei „piese”. Ținând cont de împrejurări, pe scenă vor juca nu numai actorii, aflați în acel moment la teatru, ci și directorul acestuia, dirijorul orchestrei, împreună cu muzicanții săi, ba chiar și autorul noii piese. În felul acesta, fiecare dintre personajele parodiei bulgakoviene va interpreta un anumit rol în „piesa” lui Dimogațki. Raporturile existente între personaje în viața lor „reală” se suprapun peste legăturile ce se creează în cadrul „piesei”, pe

care o joacă, amplificându-se și dînd naștere așa-zisului efect al „dublei măști“. Replicile din „piesă“ și din viața „reală“ fie că se contopesc, fie că demonstrează o comică nepotrivire între ele, care, uneori, frizează absurdul¹⁰. Bulgakov a realizat textul „piesei“ lui Dîmogațki folosindu-se chiar de foiletonul *Insula purpurie*. În „piesă“ se regăsește un subiect quasi-identice, într-o fuzionare de vodevil a stilului propriu romanelor lui Jules Verne cu cel al frazeologiei revoluționare a anilor '20, amplificată de utilizarea unor replici deliberat absurde. În consecință rezultă o parodie a parodiei, care are ca obiectiv, de fapt, rutina teatrală, în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Noua comedie nu are roluri feminine și nici coliziuni erotice, fiind exclusă astfel orice notă lirică; epilogul îl „readuce“ pe spectator în teatrul lui Ghennadi Panfilovici, adică la „realitate“, la un veritabil „anticatharsis“. Prin întreaga structură parodică a comediei străbate totodată, ca un leitmotiv, ecoul celebrei întrebări a lui Ceatki din comedia lui A. Griboiedov „Prea multă minte strică“ : „Dar cine sînt judecătorii?“ Răspunsul la întrebare îl oferă prezența figurii groțesti a personajului Savva Lukici. Ca și în *Apartamentul Zoikăi*, Bulgakov utilizează și aici anumite stereotipe comice pe care le investește cu diverse funcții: confuzii la nivel de limbaj, travestiri de personaje în „aborigeni“ și „englezi“ etc. Din aceeași categorie fac parte și „șabloanele“ preferate ale lui Savva Lukici: „Se interzice“ sau, mai rar, „Se admite“ — de fapt, simple automatisme verbale care, împreună cu altele, amintesc de limbajul primarului din cunoscuta operă a lui Saltîkov-Șcedrin, „Povestea unui oraș“. Personajul bulgakovian constituie o veritabilă personificare a releivoințe, a obtuzității îngîmfate, a puterii corupătoare de conștiință. Prezența lui Savva Lukici anihilează totul, ...însă totul depinde de el. Monstruozitatea raporturilor sale cu cei din jur derivă, de fapt, din pseudopersonalitatea sa. Printre puținele personaje principale ale comediei (restul celor implicați în acțiune constituie un fel de fundal), el este totuși cel mai lipsit de individualitate, acționînd ca un veritabil automat, ceea ce însă nu-l împiedică (ba dimpotrivă, îl stimulează) să fie cel mai activ. S-ar putea spune chiar că întreaga piesă este scrisă pentru

el, pentru a-i reliefa nefasta influență. Ca erou grotesc, Savva Lukici este un personaj multidimensional : minuscul, atunci cînd este înconjurat pe scenă de „aborigeni“ și de „marinari“, devine o figură uriașă, amenințătoare, cînd este prezentat în prim plan, rostind „sacramentălele“ cuvinte : „Piesa se interzice“. El nu ridică tonul niciodată; dimpotrivă, vorbește totdeauna pe un ton persuasiv, ceea ce amplifică însă și mai mult efectul interdicțiilor sale. Lui Savva Lukici îi aparține și ideea standardizării a tot ce există ; acest „bătrîn înfricoșător“ a pierdut, de fapt, orice legătură cu viața reală, este cu totul lipsit de simțul umorului și, în fond, chiar de rațiune. La teatru îl întîmpină de fiecare dată salutul incoerent al papagalului (care face parte din recuzită) : „Salutare, Savva Lukici ! Proletari din toate țările, uniți-vă ! Stringerile de mînă se contramandază !“

Ghennadi Panfilovici, directorul teatrului, a fost înzestrat de autor cu o serie de trăsături specifice, bine conturate : este un ins „bine ras, cu părul roșu și cu o bogată experiență“. Din dialogurile sale cu „asistentul de regie“, cu Dîmogațki sau cu Savva Lukici se conturează figura satirică a unui afacerist al scenei, un oportunist care face totul de mîntuială. Și totuși, Ghennadi Panfilovici își cunoaște bine meseria, are gust artistic și dorește sincer de a pune în scenă o piesă bună, de a concretiza ideea unui repertoriu. Creînd în această lucrare dramatică așazisul efect al propriei sale „participări“ (parțial prin intermediul personajului Dîmogațki, parțial prin evocarea pieselor sale scrise anterior), Bulgakov îi atribuie la un moment dat lui Ghennadi Panfilovici următoarea replică : „Da' să nu uit, m-a vizitat deunăzi un autor, Chipurile, să-mi prezinte o piesă de-a lui, cu titlul *Zilele Turbinilor...* Păi, nici n-am răsfoit bine lucrarea, că am simțit că-mi tresaltă inima... de indignare !“ Tot el, mai tîrziu, va declara, cu un patetism afectat : „Nu voi îngădui să se joace la mine *Apartamentul Zoikăi !*“, dar este demascată de comentariul unui alt personaj : „Și cînd colo, i-a oferit autorului (piesei *Zilele Turbinilor !* — n.n.) 100 de ruble, numai ca să i-o lase lui !“

Ghennadi Panfilovici a devenit un afacerist și un oportunist tocmai datorită condițiilor în care lucrează. „Cola-

borarea“ cu Savva Lukici, aspectul anormal al acestor raporturi l-au schilodit sufletește, i-au inhibat orice elan, orice inițiativă. De aici și comicul ilogicelor lui replici-sablon, care se anulează reciproc, în încercarea de a-și salva „pielea“, printr-un răspuns pe plac „sinistrului moșneag“: „Da...“, dramaturgul ăsta este de un talent excepțional... un veritabil idiot... pe frontul polonez a fost rănit la cap... multă inteligență la el, are idei, ...a și fost internat o dată la balamuc...“ Acest personaj „cu multă experiență“ reprezintă în piesa lui Bulgakov cunoscutul tip al „escrocului înșelat“, fapt evidențiat îndeosebi în cadrul prologului.

Lupta lui Dîmogațki, care dorește să-și vadă piesa pusă în scenă, nu este o luptă ci, mai degrabă, un lung șir de concesii, făcute „gustului artistic“ al lui Savva Lukici. Piesa lui Dîmogațki devine treptat un „kitsch“ obositor pentru spectator. Perindarea neconținută a „aborigenilor roșii“ și a „arapilor albi“, interminabilele lor înfruntări pe teritoriul insulei exotice, printre „maimuțe, papagali, samovare și rulouri cu cremă“, adăugarea, la indicațiile lui Savva Lukici, a unei scene reprezentînd „revoluția mondială“, transformă piesa într-o înșiruire de-a dreptul absurdă, incoerentă și disproporționată. Carnavalul fantasmagoric — la care participă toți interpreții și chiar Savva Lukici, invitat între timp pe scenă, „la o ceașcă de ceai“ —, capătă aspectul unui veritabil coșmar. În conformitate cu intențiile lui Bulgakov, episodul menționat se petrece „pe negîndite“; urcîndu-se pe scenă și mormăind: „Mersi pentru invitație, un ceai am să beau, dar piesa tot o interzic“, Savva Lukici bea pahar după pahar în compania „aborigenilor“ și a „arapilor albi“, momente în care noul final al „piesei“ lui Dîmogațki începe să prindă viață. Haosul general atinge apogeul, sugerat de cacofonia pe care o creează instrumentele orchestrei și învîlmășeala figuranților care aleargă de colo-colo, pe scenă. Răspunderea lui Bulgakov pentru „calitatea“ acestei „piese“ nu este, desigur, mai mare decît cea pe care o poartă Cehov, pentru piesa lui Trepliov, din *Pescărușul*. „Iată cum ar fi arătat o piesă de-a mea“ — pare să spună dramaturgul —, „dacă aș fi urmat indicațiile unor indivizi ca Savva Lukici“.

Un dramaturg oferă unui teatru o piesă, directorul teatrului organizează la repezeală o repetiție generală, întrucît cel care poate aproba punerea ei în scenă se pregătește să plece în concediu, însă piesa este interzisă pe motiv că este lipsită de imaginea „revoluției mondiale”; atunci piesei i se adaugă un nou final, confecționat la repezeală, piesa este aprobată, toată lumea e fericită, singurul nemulțumit fiind autorul piesei... — cam la atît pare să se rezume subiectul *Insulei purpurii*. Mai există însă un subiect, e drept, în subtext, subiect abia sugerat în prolog, dar care se conturează treptat, tot mai clar, spre final: dincolo de tablourile pestrițe, carnavaleshti, care se succed pe scenă, răsună în surdină, pe tot parcursul piesei, „povestea” năruirii tragice a unui talent.

În acest sens, evoluția lui Dîmogațki este suficient de explicită. La început, tînărul dramaturg dă dovadă de modestie și are deplină încredere în directorul, cel „experimentat”, al teatrului (un precursor al lui Maksudov, din paginile *Romanului teatral*). Dîmogațki încearcă o sinceră afecțiune pentru teatru fiind animat, totodată, de dorința de a nu crea nici un fel de dificultate colectivului artistic al acestuia. Mai mult, el încearcă chiar să le dea celor din jur o mîna de ajutor: punîndu-și o perucă, el va interpreta în fața lui Savva Lukici, rolul lui Kiri, șeful de trib din *Insula purpurie*. Dîmogațki va împărtăși în același timp și opinia lui Ghennadi Panfilovici, că sarcina principală a tuturor este de a satisface gusturile lui Savva Lukici, de a-l îmbuna (acesta este sensul, trecut în subtext, al replicilor pe care le rostesc mai toate personajele piesei); de a se adapta „necesităților de moment”, de a-și însuși frazeologia revoluționară¹¹. Însă pe parcurs se produce un eveniment, ce pare o intervenție a destinului. Cînd Savva Lukici va interzice piesa, în poziția lui Dîmogațki intervine o schimbare profundă. Evoluția spirituală a acestui personaj ia amploare, în locul nesfîrșitelor lui concesiuni anterioare, profilîndu-se limpede, către finalul piesei, intenția de a-și apăra principiile estetice, demnitatea de scriitor, de a apăra arta adevărată. Mutația survenită în viața spirituală a eroului constituie ideea de bază a acestei opere bulgakoviene, Dîmogațki acuzîndu-l, în final, pe Savva

Lukici de comiterea unui „asasinat literar“. Dacă la început va face și el parte din acest univers carnavalesc, ulterior el se va detașa tot mai mult, pentru ca în final să-l ironizeze. Acesta este momentul cînd Dîmogatki redevine el însuși (la figurat și la propriu, dezbrăcînd costumul și peruca). După o permanentă alternare a momentelor comice și de suspans, finalul comediei bulgakoviene intervine pe neașteptate, într-un registru total diferit: *Dîmogatki* (brusc): Mansarda... O mîncare seacă, încălzită pe lămpa de gaz. Cearșaful rupt... Șase luni, șase luni de zile, ba transpiram de căldură, ba înghețam de frig, întîmpinînd, flămînd, zorile, în strada Pliusciha, cu condeiul în mînă...¹²

Nu, nu este nicidecum o frază de moment, ci expresia unor îndelungate lipsuri și renunțări. Dar acest solilocviu teatral are, în ultimă instanță, o țintă precisă:

Savva Lukici: Nu prea-mi dau seama, de unde e replica asta?...

Dîmogatki: De unde? De aici. Din mine însumi. Din străfundul inimii mele.

Nota tragică a acestor replici se va regăsi în parafraza unei strofe din comedia lui Griboiedov *Prea multă minte strică*:

„Dar cine sînt judecătorii?

Ei, liberului trai, de ani și ani îi poartă

O ură-nversunată; zîzaniei iscă,

Opinii culegînd din ziare vechi

Din vremea lui Kolceak și-a Crîmului campanie...“.

(trad. A. Calais)

Speriat de scandalul iminent, Ghennadi Panfilovici are inspirația de a continua această replică, prefăcîndu-se că „propulsează“ astfel repetiția „piesei“:

„...Mă bagă omul în belea și nu-mi convine.

Serghei Sergheici, am plecat, vă las cu bine!...“.

(trad. A. Calais)

În epilogul comediei, toată lumea consideră că Dîmogațki, a cărui „lucrare“ a primit, în cele din urmă, „un aviz favorabil“, ar trebui să fie mulțumit ; el însă repetă întruna : „Omul ăsta m-a ucis“¹³. Și dialogurile capătă, în comedia lui Bulgakov, sensuri opuse celor pe care s-ar părea că ar trebui să le aibă, demonstrînd astfel profunda divergență manifestată între diversele mentalități pe care le evocă dramaturgul. Replicile, pe care le schimbă între ei Savva Lukici, Ghennadi Panfilovici și Dîmogațki pot fi apreciate ca un veritabil dialog între surzi, căci raporturile dintre ele frizează absurdul. „Piesa“ lui Dîmogațki capătă avizul favorabil al lui Savva Lukici abia după ce a fost în mod ireparabil mutilată, confirmîndu-se astfel și principiul ridicol care guvernează teatrul lui Ghennadi Panfilovici : „cu cît e mai rău, cu atît mai bine“. *Avizul favorabil* acordat de către „sinistrul moșneag“ constituie, în fond, o *pedeapsă* pe care o suportă dramaturgul, pentru trădarea propriului crez artistic, chiar dacă fusese constrîns la acest gest de mizeria sa materială, de situația limită în care ajunsese. Este o coincidență, — desigur, semnificativă, — între principiile care îl animă pe Dîmogațki și cele ale lui Bulgakov însuși.

În comedia bulgakoviană un rol important îl joacă pînă și pauzele, care survin între replici, precum și remarcile de genul „tăcere mormîntală“, inserate de autor în textul operei. Aidoma stop-cadrelor dintr-un film, ele sînt menite nu numai să atragă atenția spectatorului asupra unor situații, dar să contribuie și la o înțelegere mai adîncă a sensului acestora, a profunzimilor de nebănuit ale vieții.

Această creație a sa este străbătută de laitmotivul ideii că arta adevărată este o valoare immanentă, eternă : dacă Dîmogațki nu s-ar fi izbit de barierele administrative, ridicate în calca afirmării sale de către Savva Lukici, el ar fi devenit un dramaturg fecund, încercînd din plin marile satisfacții ale unui creator adevărat. Talentul său nu a fost zdrobit de niște forțe implacabile, cosmice, ci de obtuzitatea unui „moșneag sinistru“, un accident nefast în calea nelipsită de bariere a artei autentice.

Anul 1929 a fost poate cel mai nefericit din întreaga biografie artistică a lui Bulgakov. A fost anul în care „complotul tăcerii intrase în acțiune”¹⁴ : prezentarea oricărei piese a dramaturgului a fost interzisă, despre el nu se mai scria nicăieri, nimeni nu i se mai adresa cu propuneri de colaborare. În aceste condiții, scriitorul își propune să adapteze pentru scenă o serie de opere ale unor clasici. O face cu mult simț de răspundere, dar și cu o vădită amărăciune ; într-o scrisoare către P. S. Popov, viitorul său biograf, Bulgakov îi mărturisește : „Mă uit la rafturile bibliotecii mele și mă îngrozesc : pe cine va urma să dramatizez mâine ? Pe Turgheniev, pe Leskov, pe Brockhaus, sau Efron ?”

Dar iată că din partea Teatrului Academic de Artă din Moscova i se adresează propunerea de a adapta pentru scenă celebra creație a lui Gogol *Suflete moarte*.

Dramatizarea *Sufletelor moarte* va genera controverse aprinse între Bulgakov și conducerea teatrului ; dramatica împotrivire a scriitorului față de preferințele pentru maniere naturaliste ale conducerii Teatrului Academic în dauna celor realist-psihologice, precum și convingerea asupra superiorității propriilor principii estetice va duce în cele din urmă, la memorabilul conflict din anul 1936, determinînd plecarea lui Bulgakov la Bolșoi Teatr. Această trăsătură a firii scriitorului, pe care V. Lașkin a calificat-o drept o „independență a gusturilor și considerațiilor” sale, acest nonconformism în probleme legate nu numai de teatru, dar și de politică, au făcut din Bulgakov o persoană „incomodă”, ceea ce s-a repercutat asupra vieții și carierei sale.

Dramatizarea *Sufletelor moarte* a fost imaginată cu multă îndrăzneală și într-o manieră specifică bulgakoviană. Personajul prezent în toate actele piesei, ca un element de legătură dintre diversele momente ale acesteia, era denumit de autor „I-ul” și reprezenta nu numai un fel de „alter-ego” epic al autorului operei dramatizate, dar și al lui Bulgakov însuși. Piesa era fundamentată pe materializarea, în contextul ei, a metaforei „calea unei vieți”, oferită spectatorului sub forma unor amintiri ale „I-ului” despre Rusia natală, amintiri depănate către sfîrșitul vieții, undeva în Italia, departe de patrie. Per-

sonaje ca Pliuskin, Sobakevici, Nozdriov etc., figurau în piesă în calitate de prieteni ai eroului principal. „I-ul“ apărea pe scenă la începutul fiecărui act, comunicînd spectatorilor cele întîmplate „între timp“, și, odată cu apariția celorlalți eroi, participa temporar la acțiune împreună cu ei, rostind „aparte“ replici cu caracter demascator. Piesa lua sfîrșit printr-o ultimă apariție pe scenă a „I-ului“, care, aflat „la ceasul de naștere al Soarelui“, într-un cartier din centrul Romei, evoca și de astă dată meleagurile sale natale. Declarîndu-se categoric împotriva includerii în piesă a figurii „I-ului“, conducătorii M.H.A.T.-ului au montat în anul 1932 această dramatizare sub semnul unor tendințe opuse celor care guvernaseră punerea în scenă, în anul 1926, a piesei *Revizorul* de către Meyerhold. Decuparea din textul operei bulgakoviene a rolului „I-ului“, rol care a căpătat în acest fel aspectul unui lung monolog pătruns de o tonalitate tristă, dezoilantă, face imposibilă analiza în amănunt a întregii piese, concepute inițial sub forma unei tragicomedii. Cuvintele care încheie acest monolog al „I-ului“ și care, în intenția lui Bulgakov, trebuiau să aparțină lui Gogol, se potrivește și propriei sale creații satirice :

„O, viață !

O, cale, cale !

De cîte ori, aidoma unui ins care piere, se îneacă, nu m-am agățat de tine, iar tu m-ai salvat, m-ai scos de fiecare dată, cu generozitate, la liman. Cît de greu mi-ar fi fost să mă lupt fără tine cu povara josnică a unor patimi meschine, să merg braț la braț cu netrebnicii mei eroi. De cîte ori n-aș fi vrut să cînt pe înălțătoare strune și să-mi leg admiratorii de carul meu triumfal. Dar nu, nu, nu. Calea ți-e trasată, poete ! Se va spune despre tine că ești infam și o nulitate și nu te vei bucura de compasiunea contemporanilor. Îți vor fi răpite și sufletul și inima. Toate neajunsurile eroilor tăi vor fi trecute asupra-ți și risul tău se va prăvăli peste tine... Poate doar urmașii să aducă împăcare umbrei mele.”¹⁵

Odată cu aprobarea reluării punerii în scenă a *Zilelor Turbinilor*, Mihail Bulgakov se va reîntoarce, în anul 1931, la Teatrul Academic, cu sentimentul unui nou avînt

al forțelor sale creatoare. În acest răstimp el lucrează la romanul *Viața domnului de Molière*, face schițe prealabile pentru viitoarele sale opere, *Roman teatral* și *Maestrul și Margareta*, fiind atras din nou de genul comediei. La aceasta au contribuit și discuțiile, re izbucnite spre sfârșitul deceniului al treilea și începutul celui de-al patrulea, privitoare la problema *psihologismului* în artă. După cum consideră unii cercetători, „predilecția manifestată, către sfârșitul anilor '20, pentru formele mai complexe, indirecte, ale psihologismului, era justificată și productivă... totuși ascundea și primejdia unei limitări la microcosmosul spiritual al individului, a slăbirii atenției față de raporturile și relațiile sociale ale acestuia”¹⁶. Tot în această perioadă se aud și îndemnuri la practicarea unei „arte-înviore”, subliniindu-se astfel atitudinea politică participativă a artiștilor, în raport de imperativele acelor ani, ai primelor planuri cincinale. Discuțiile ating apogeul la începutul deceniului al patrulea, când, de altfel, ia ființă și o metodă unică de creație în arta sovietică. În aceste condiții, comedia s-a dezvoltat continuu, împotrivându-se unor influențe nefaste cum a fost, de pildă, cultul personalității lui Stalin și consecințele acestuia în domeniul literaturii și al teatrului. „Uriasele mutații produse de victoria socialismului”, constată aceiași comentatori, „schimbările radicale intervenite în raporturile dintre oameni, dezvoltarea personalității omului sovietic, au îmbogățit comedia cu numeroase trăsături noi, specifice, modificându-se însăși natura conflictului dramatic, cu o creștere concomitentă a rolului psihologismului”¹⁷. În această perioadă, Bulgakov își realizează ultimele sale comedii: *Adam și Eva*, *Beatitudine* și *Ivan Vasilievici*.

Primele două, în care satira și ironia nu constituie elemente predominante, pot fi apreciate, mai degrabă, ca niște comedii lirice. În contextul lor nu răsună nici o notă tragică, deși se simte continuu prezența unui fior dramatic. Din această cauză ele ocupă, în comedilografia bulgakoviană, un loc aparte, atât prin subiecte, cât și prin seria lor de personaje. În *Adam și Eva*, tabloul I al piesei se desfășoară într-o ambianță pașnică, și anume în cabinetul de lucru al unui savant, pe biroul cărui tronează, aprinsă, binecunoscuta lampă-simbol, cu abajur verde.

Din precedentele perioade de creație bulgakoviană provin și unele personaje, acționînd aici, într-o nouă ipostază. „Academicianul Efrosimov“ este de astă dată fizician; Markizov, un individ exclus din sindicat pentru huliganism reamintește de Ametistov din *Apartamentul Zoikăi*, în timp ce servitoarea Ania continuă într-o versiune nouă, personajul Maniușkăi din aceeași piesă; literatul „rural“ Poncik-Nepobeda, este un oportunist și un laș, care-și trage originea de la personajul Vasilisa din romanul *Garda albă* (precedîndu-l, totodată, pe literatul Agapionov din viitorul *Roman teatral*). Toate aceste figuri, avînd, într-o anumită măsură trăsături cunoscute, au suferit, în piesă, o serie de modificări importante. Savantul „pacifist“ din proza timpurie a lui Bulgakov se considera „deasupra“ înțeleștării și chiar se opunea într-o anumită măsură revoluției și războiului, viața lui personală nefiind înscrisă în orbita contemporaneității. Efrosimov din *Adam și Eva*, dimpotrivă, este pe deplin integrat societății. O asemenea trăsătură va face să crească răspunderea personajului pentru aplicarea „descoperirii“ sale, poziția sa pacifistă suferind un eșec și culminînd, în final, printr-o catastrofă¹⁸. Adversarii în plan personal și politic ai academicianului nu mai sînt nici ei niște agramati ca Șvonder, din nuvela *Inimă de cîine*, ci niște exponenți ai noii intelectualități sovietice (în piesă, reprezentați de inginerul Adam și aviatorul Daragan). Crearea acestor personaje noi a constituit, desigur, reflectarea în creația bulgakoviană, a realității sociale constituite la doisprezece ani după Revoluția din Octombrie. În *Adam și Eva* coliziunile gravitează în jurul unor probleme esențiale ale vieții cum sînt războiul și pacea, ofensiva și defensivă, prietenia și dragostea, fidelitatea și trădarea, menirea bărbatului și a femeii (sugerată de titlul piesei). Principalul conflict este evocat, prin intermediul a două puncte de vedere diametral opuse, proprii celor două personaje-antipozi: Daragan („omul de acțiune“) și Efrosimov („omul de idei“).

Încă din prima scenă, între personaje începe o aprinsă dispută pe motive politice, în decursul căreia Efrosimov își expune crezul pacifist, precum și intenția de a distruge „factorul“ descoperit de el (menit să facă imposibil un

război bacteriologic) ori de a-l distribui tuturor statelor, indiferent de orinduirea socială a acestora. Modul însă în care protagonistul din *Adam și Eva* privește noțiunea de bunătațe, neînțelegînd logica luptei de clasă, este infirmat în condiții dramatice : fasciștii declanșează un pustii-ator atac chimic asupra Leningradului. Academicianul își înțelege tragica eroare ; Daragan, un om aspru, inflexibil, lipsit de delicatețe, își îndeplinește cu bărbăție datoria față de Patrie ; literatul Poncik-Nepobeda își dezvăluie josnica fire, aidoma lui Korzuhin din *Fuga*, recită un „imn“, închinat „atotputerniciei dolarului“. Comentariul său asupra agresiunii înfăptuite de inamic este edificator : „...A răbdat Europa cît a răbdat și-apoi s-a dezlănțuit ! Pieriți, voi, sciților !“. Însă, după o robinsonadă desfășurată în desișuri de pădure, se declanșează „revoluția mondială“, dispar granițele, vizele nu mai sînt necesare și este înscăunat un „guvern planetar“. Plecînd spre viitoarea sa reședință, academicianul Efrosimov își ia rămas bun de la cei din jur, în spiritul unui nou umanism.

În ciuda calităților incontestabile, comedia *Adam și Eva* nu constituie o reușită a dramaturgului. Divizarea schematică a personajelor în oameni „de idei“ și oameni „de acțiune“, prezența aceluiași schematism în final, precum și alte asemenea carențe, scad nivelul calitativ, ceea ce face ca în ciuda abundenței de evenimente, spectatorul să nu-și poată depăși un sentiment de indiferență.

Cu toate acestea, o serie de aspecte ale acțiunii sînt, fără îndoială, interesante, deosebit de semnificative fiind raporturile existente între personajele tradiționalului „triunghi“ sentimental. În timpul robinsonadei din pădure, Eva asistă la înverșunate dispute între Efrosimov și Adam, încercînd să intuiască adevărul chip al soțului ei, Adam. După cum indică remarcile autorului, Adam este un bărbat „cu maxilare de piatră“, cu calități „agresiv-organizatorice“. Eva începe să regrete, treptat, alegerea pe care a făcut-o căsătorindu-se cu Adam ; simțindu-se obosită sufletește, ea meditează, totodată, la menirea ei de femeie. Condamnarea gestului lui Efrosimov o îngrozește ; luîndu-i apărarea, ea îi îndeamnă pe cei doi să împărtășească ideea binelui și a păcii : „Pădurea și cîntecul păsărilor

sînt lumea reală. Voi, cu țipetele voastre îndirjite, nu faceți parte din realitate". Atitudinea Evei presupune reclădirea unui univers năruit : „îi vreau pur și simplu pe oameni, și mai ales, pe unul dintre ei... și fie blestemată ideile, războaiele, clasele, grevele". Drept tovarăș de viață îl alege pe Efrosimov. Adept al unei morale noi, Adam nu-și privește soția ca pe o proprietate personală ; el îi urează fericire și o ajută să plece împreună cu Efrosimov. Finalul acestui conflict evidențiază și un detaliu pe deplin „bulgakovian" : luîndu-și rămas bun de la soția sa, Adam îi întinde cu timiditate două mici cartonase : sînt biletele pentru călătoria spre insulele Capului Verde, bilete pe care le cumpărase încă înainte de atacul chimic, căci intenționase să-și petreacă acolo concediul împreună cu Eva. Firea sa „de piatră" nu e decît o aparență pe care și-a impus-o el însuși. Eva este profund mișcată de gestul lui Adam. Urmează o nouă întorsătură neprevăzută și deloc banală a temei : după cîteva clipe de nehotărîre, Eva pleacă totuși împreună cu Efrosimov.

Urmărind evoluția celor doi reprezentanți ai intelectualității, Adam și Efrosimov, se poate aprecia că autorul i-a privit cu simpatie pe amîndoi, le-a atribuit multe dintre propriile sale idei, reflectînd prin ele, într-o anumită măsură, propriile sale avataruri. În viziunea lui Bulgakov, într-o lume împărțită în blocuri militare și în clase sociale, nimeni nu are dreptul să adopte o poziție „neutră", existînd momente cînd dorința de „a nu interveni" poate deveni o crimă.

Comedia *Beatitudine*, realizată ulterior, a reprezentat o certă nereușită. Concepută de pe poziții de polemică deschisă cu Maiakovski, *Beatitudine* conține personaje cvasi-identice cu cele din *Adam și Eva*, și își plasează acțiunea într-un viitor imaginar. Se poate afirma fără rezerve că evoluția acestor personaje este lipsită de dinamism și profunzime. Culorile sînt palide, acțiunea mediocră și, în plus, eroii dau dovadă de o uscăciune sufletească pe drept cuvînt neobișnuită pentru creația lui Bulgakov. În structura piesei se simte prezența unui „geometrism revoluționar", ca în pînzele lui K. Malevici. Explicația care se impune este aceea că autorul nu-și

putea reprezenta limpede viitorul socialist, că subiectul piesei nu-i era familiar.

Însă, mai târziu, în anii 1934—1935, Bulgakov va reveni, pe motivele *Beatitudinii*, într-o piesă hazlie, excentrică, intitulată *Ivan Vasilievici*, poate cea mai veselă și cea mai „cinematografică” dintre comedile sale (ceea ce va duce, la ecranizarea ei, de mai târziu). În *Ivan Vasilievici* alternează imagini ale Moscovei din perioada anilor 1920—1930 cu scene grotesc-convenționale, desfășurate în decorul palatului lui Ivan cel Groaznic, în plin Ev Mediu.

Elementul fantastic este prezent și aici („mașină a timpului” cu care se pot face călătorii „în trecut și în viitor”), completat de un întreg arsenal de procedee comice: travestiri, urmăriri care stîrnesc hazul, substituire de personaje (generatoare de încurcături comice), numeroase întâmplări amuzante, precum și un „trouvaille”, care a mai fost utilizat de autor: apariția în finalul piesei a unor „vestitori ai zeilor”, reprezentați de doi milițieni.

Toată această diversitate stilistică este bine sudată, nelăsînd impresia unui „mozaic”, a unui conglomerat eterogen; în ciuda amestecului caleidoscopic de culori și forme, ea alcătuiește, pe baza legăturii sau a contrastului dintre elementele componente, o unitate dinamică, deosebit de bine armonizată. Imagini ale vieții de zi cu zi alternează cu scene lirice, realitățile cotidiene ale unei Moscove contemporane autorului sînt înlocuite de imagini ale Moscovei secolului al XVI-lea, argotismele moderne se amestecă cu slavonisme proprii Rusiei medievale. Toate aceste disonanțe spațio-temporale produc, de fiecare dată, un sentiment de autentică delectare, stîrnind molipsitoare hohote de rîs.

Scenele comediei bulgakoviene nu au o desfășurare continuă, ci se succed aidoma unor secvențe cinematografice, efectul comic rezultînd și din raportul, deseori cu totul neașteptat, ce se creează între aceste episoade. În structura comediei se poate constata și utilizarea, în repetate rînduri, a clasicei formule compoziționale, introduse de renumitul regizor american Griffith: „catastrofă” — „urmărire” — „salvare” — „happy-end”.

Toată această abundență a procedeeelor comice, absența notelor tragice (care vor reapărea ulterior în piesele *Cabala bigoților*, *Ultimele zile (Pușkin)* și *Don Quijote*) trebuie puse în legătură și cu noul context social al epocii. Într-adevăr, perioada anilor '30 reprezintă un nou jalon în dezvoltarea artei sovietice. Se observă o tendință crescută de diversificare a stilurilor și genurilor artistice constatându-se o atracție deosebită pentru spectacole festive, teatrale, pentru lirism, pentru comedia bazată nu numai pe satirizarea unor aspecte negative, dar și pe cîte o glumă amicală, pe o ridiculizare umoristică a neajunsurilor și reminiscentelor trecutului. N-a constituit deci o întîmplare nici faptul că, în anul 1934, concursul unional pentru cea mai bună piesă de teatru s-a desfășurat sub semnul comediei. Într-adevăr, premiile au fost acordate, aproape în exclusivitate, unor comedii, cum ar fi, *Aliajul miraculos* de V. Kirșon, sau *Ceasornicarul și găina* de I. Kocerga. Aceeași perioadă (1934—1941) corespunde unei înfloriri a comediei cinematografice (*Circul*, *Băieții veseli*, care la noi a rulat sub titlul *Toată lumea rîde, cîntă și dansează*, sau *Volga-Volga*) determinîndu-l pe cunoscutul cineast francez Georges Sadoul să aprecieze că în acest interval de timp „producția cinematografică sovietică a fost cea mai bună din lume“.

Despre ce este vorba în comedia *Ivan Vasilievici*? Într-un modest apartament cu dependințele în comun, aflat la Moscova, se petrec o serie de întîmplări fantastice, al căror protagonist este unul dintre locatari, inginerul Timofeev. Invenția „epocală“ a inginerului o constituie construirea unei „mașini a timpului“, care va oferi, astfel, oamenilor, posibilitatea de a-și cunoaște nemijlocit trecutul și viitorul. Inginerul își finisează această „mașinărie“ meșterînd la ea zi și noapte. Cu tot aspectul convențional al personajului (altruist și distrat) și în ciuda faptului că nu mărechează apariția unei noi tipologii în dramaturgia sovietică a epocii¹⁹, Timofeev poate fi socotit ca o apariție inedită în comediografia lui Bulgakov, întrucît tînarul inventator se deosebește radical de savanții geniali și egocentrici, adepți ai unor idei pacifiste și renumiți pe plan internațional, care populasera anterior atît proza, cît și dramaturgia bulgakoviană.

...Așadar, inventatorul Timofeev adoarme, obosit, lângă aparat și are un vis neobișnuit, fantastic. Îl visul său, — care constituie, de fapt, întreaga piesă —, are loc un spectaculos transfer de personaje: administratorul imobilului, — un ins plicticos și obtuz —, împreună cu un hoț vesel, nimerit întâmplător în imobil, devin „victime“ ale mașinii, fiind expediați în trecut, la curtea țarului Ivan cel Groaznic, în timp ce acesta din urmă, repetind în sens invers „itinerarul“, se pomeneste în secolul XX, în apartamentul inventatorului. De aici derivă întreaga serie de încurcături, *qui-pro-quo-uri* și urmăririi, în care sînt implicați, în primul rînd, eroii principali ai comediei. Pentru administratorul Bunșa și hoțul care îl însoțește, singurul mijloc de a supraviețui îl constituie deghizarea; administratorul va îmbrăca veșmintele țarului și se va comporta ca atare, iar hoțul va împrumuta identitatea unui curtean. Acest lucru este facilitat și de faptul că numele celor doi coincid cu numele personajelor istorice în cauză: pe administrator îl cheamă Ivan Vasilievici, ca și pe țar, iar pe hoț — Miloslavski, nume al unei renumite familii boierești. Spre deosebire de aceste personaje, țarul Ivan al IV-lea, ajuns în „viitor“, nu-și schimbă înfățișarea, și lumea îl consideră drept un actor de talent, machiat și costumat pentru rol. Acest personaj bulgakovian coincide, într-adevăr, cu ceea ce se cunoaște în general despre figura lui Ivan cel Groaznic. În piesă, i se evidențiază o serie de trăsături exterioare: îmbrăcat într-o „sutană de opricinik“²⁰, el „se sprijină într-un baston“ fiind înarmat cu un „jungher“; în pungă are „grivine de aur“ și manifestă un temperament vulcanic. „Sosit“ la Moscova, el își demonstrează latura bună a firii, cea „rea“ fiind revelată „în trecut“, prin intermediul administratorului Bunșa.

Curtenii sperioși de la palat nu izbutesc să sesizeze dispariția țarului și nici „înlocuirea“ sa, de către administratorul Bunșa. Bunșa, însă, nu-și „pierde“ identitatea; obtuz și limitat, el este convins dintotdeauna că reprezintă o persoană care, „ocupînd importantul post de administrator“, este datoare să „supraviețuiască“. Ajuns în palatul țarului, Bunșa își dă arama pe față: pofta lui de putere ia proporții, instinctele și ambițiile sale refulate capătă

consistență, transformându-se încet-încet, într-o amenințătoare figură de tiran²¹.

Cel de-al treilea personaj care participă la această aventură, hoțul Miloslavski, este cu mult mai isteț și mai inteligent decât partenerul său. Autorul l-a înzestrat și cu posibilitatea de a se adapta oricărei situații, asemeni lui Ametistov din *Apartamentul Zoikăi*. Miloslavski are trăsături comune și cu celebrul Ostap Bender, dar „la o scară mai redusă”; parafrazîndu-i pe autorii neuitatului personaj din *Douăsprezece scîune*, Miloslavski este, mai degrabă, un Ostap Bender, care „și-a schimbat calificarea, coborînd de la măreția unui conte de Monte Cristo la rolul de mărunț ajutor al unui administrator de imobil”. Ca și predecesorul său din *Apartamentul Zoikăi*, Miloslavski apare pe scenă în mai multe ipostaze : cînd ca „artist de estradă”, cînd ca „văr primar cu spînzuratul” (veritabilul kneaz Miloslavski, executat la porunca țarului Ivan cel Groaznic). Spre deosebire însă de Ametistov, hoțul cel vesel nu este tentat de escrocherii „de anvergură” și nici de perspectiva de a pleca „la Paris”, mulțumindu-se cu furtişaguri mărunte de prin apartamente. Amănuntul caracteristic care face cunoscută spectatorului „profesiunea” lui Miloslavski, îl reprezintă o pereche de mănuși negre și o impresionantă colecție de... șperacle. Hoțul îl jefuiește pe Șpak, un tip meschin și avar, colocătar al apartamentului unde locuiește și inginerul Timofeev. Comunicînd miliției că a fost jefuit, Șpak va „dubla” numărul obiectelor ce i s-au furat, ceea ce va contribui la creionarea profilului moral al acestui „epicurean îmbătrînit”.

Parodică este și apariția în final a miliției. Dacă în *Apartamentul Zoikăi* nota comică era realizată din „neconcordanța” dintre smochingul și pantofii galbeni, în *Ivan Vasilievici* acest efect se produce ca urmare a imposibilității personajelor de a se desprinde din stereotipia cotidiană. „Dumneata ești țarul?!” întrebă unul dintre milițieni, după care urmează formula de rutină : „Buletinul, vă rog !”

Dramaturgul a calculat cu o deosebită precizie efectul pe care avea să-l producă asupra spectatorului fiecare moment al piesei, folosind, în acest scop, o „îmbi-

nare“ a secvențelor comediei, după regulile unui montaj cinematografic. Reluînd o expresie a lui Eisenstein, elementul „cheie“ este reprezentat nu atît de *neconcordanța* realităților unor epoci diferite, cît, mai ales, de neașteptata lor *concordanță*, constatată în diverse situații.²² Aspectul fantastic al acțiunii oferă autorului posibilitatea de a manevra cu multă dezinvoltură timpul, spațiul și personajele : țarina și curtenii vor dansa *rumba* în decorul palatului lui Ivan al IV-lea, iar țarul Ivan, deși înspăimîntat de aparatul de telefon din apartamentul lui Timofeev, va asculta, totuși, cu multă plăcere „gusla fermecată“, adică, patefonul. Coincidențele sînt evidente : chiar și în secolul al XVI-lea era posibil ca soția să-și părăsească soțul, de dragul unui amant, așa cum, în plin secol XX puteai muri intoxicat, nu atît datorită otravei turnate de dușmاني în pahar, cît consumului de sardelle alterate, cumpărate de la magazinul din colț. Această alăturare de planuri temporale îi va permite lui Bulgakov evocarea, în cuprinsul comediei, a unei serii de amănunte proprii uneia sau alteia dintre perioadele istorice prezentate. Pe fundalul contrastant al epocii lui Ivan cel Groaznic (războiul cu Suedia, momentele de minie ale țarului, atitudinea servilă a curtenilor etc.) sînt satirizate aspecte cotidiene ale Moscovei anilor '30 (conviețuirea în apartament a mai multor colocatari, calitatea unora dintre produsele realizate de întreprinderea de confecții „Mosșveiprom“, care, literalmente, i-a îmbrăcat pe toți moscoviții în costume identice, goana după lucruri aduse din străinătate etc.). Fondul științific al problemei care îl preocupă pe inginerul Timofeev, precum și invenția propriu-zisă, nu reprezintă pentru dramaturg o problemă de interes major. (Conform indicației autorului, el nu face decît să apese „pe cîteva butoane“ și să răsucescă „o cheie“). În finalul piesei, ideea invenției este abandonată cu totul ; Timofeev, trezit din somn, șade în dreptul unui obișnuit aparat de radio, iar spectatorul află că „visul“ despre epoca lui Ivan cel Groaznic a fost provocat de transmiterea, prin intermediul undelor, a operei *Pskoviteanka* de Rimski-Korsakov.

Multe scene ale comediei sînt realizate în maniera unor spectaculoase „numere“ de estradă ; printre acestea,

este remarcabilă scena, de mare amploare, în care „țarul“ Bunșa îi primește în sala tronului pe solii străini, „recepție“ la care participă țarina, patriarhul, și numeroși curteni. Efectul comic al unor asemenea scene este amplificat de fondul muzical, alcătuit după principiul aceleiași *melange* temporal : romanțele sentimentale alternează cu dangățul clopotelor, iar rumbei săltărețe (dans la modă în anii '30) îi iau locul baladele târăgănate și monotone ale guslarilor, — menestrelii ruși ai evului mediu.

Comicul se constată și la nivel de limbaj, nu numai din interferența arhaismelor și neologismelor, dar și din amestecul diferitelor stiluri proprii Rusiei moderne : argoul lumii interlope, utilizat de Miloslavski, este contrapus vocabularului de cancelarie al administratorului, iar slavonismele țarului contrastează cu limbajul profesional al regizorului Iakin.

Întreg acest amalgam de forme, culori și sunete acționează asupra publicului, prin însăși spectaculozitatea sa, amestecându-l ca un vârtej. Remarcile : „un perete al apartamentului dispare brusc“, sau „protagoniștii sînt smulși din loc“, ori indicații regizorale ca : „Bunșa și Miloslavski apar fulgerător“, confirmă intenția lui Bulgakov de a imagina comedia nu numai ca un spectacol teatral, dar și ca pe un posibil scenariu cinematografic.

În finalul comediei există și o notă lirică. Trezit din somn, inginerul Timofeev aude pașii soției, care tocmai s-a întors acasă. Încercînd să se convingă că tot ce se petrecuse nu fusese decît un vis, Timofeev se străduiește să afle de la ea adevărul în legătură cu prezumtiva ei intenție de a-l părăsi, în favoarea regizorului Iakin. Obosită și nedumerită de întrebările soțului, Zinaida îl asigură că astfel de gânduri nici măcar nu-i trecuseră prin cap, adăugînd, apoi, cu căldură și prietenie : „Ai să înnebunești de tot, Kolea, ți-o spun eu ! Uite, îți fac acuşica un ceai și să te duci numaidecît la culcare ! Nu se poate lucra chiar în halul ăsta“.

Așadar, toate peripețiile anterioare : furtul din odaia lui Șpak, sosirea lui Ivan al IV-lea, fuga soției lui Timofeev cu Iakin, n-au fost decît un vis ! Spectacolul pare să se afle în fața unui *happy-end*. Și totuși, e un *happy-end* fals. Comedia face o cotitură bruscă, reve-

nind la punctul ei de plecare: în odaia inginerului năvălește Șpak și, plângînd în hohote, comunică celor de față că a fost jefuit: „Miliția! Unde-i administratorul?” — răcnește el disperat, în timp ce cortina coboară lent peste finalul neprevăzut, care pare să anunțe o reluare a aventurii...

Aruncînd o privire retrospectivă asupra celor zece ani (1926—1936) în care Bulgakov și-a desfășurat activitatea de comedigraf, se poate conchide că temele și subiectele abordate (demascarea „foștilor”, persiflarea parveniților din perioada N.E.P.-ului, satirizarea umitoare a capacități de adaptare la mediu a filistinilor) se înscriu în aria generală a problematicii comedigrafiei sovietice din perioada respectivă.

Alegîndu-și personajele din rîndul nepmanilor parveniți și realizînd numeroase și inedite tipologii (aristocratul „clandestin”, funcționarul îmburghezit, administratorul birocrat și obtuz, intelectualul de formație „veche”, cinstit sufletește, dar foarte naiv), Bulgakov se apropie, ca stil și metodă a rezolvării conflictului, de creația altor dramaturgi contemporani, ca B. Romashev, A. Faiko, N. Erdman, L. Nikulin, A. Tolstoi, dar îi întrece incontestabil prin profunda cunoaștere a specificului teatral, prin „instinctul” său scenic.

În comedigrafia satirică a lui Bulgakov se constată și o influență a tradiției cultivate de corifeii satirei ruse, Gogol, Suhovo-Kobîlin, Saltîkov-Șcedrin. Dar și aici poate fi observată nu atît o însușire de către dramaturgia bulgakoviană a unor stiluri atît de individualizate, cît, mai degrabă o aplecare a scriitorului către acele trăsături specifice creației fiecăruia dintre înaintași, care aveau corespondență directă cu propriile sale concepții estetico-filozofice.

De altfel, se poate afirma fără reținere că cele mai evidente conexiuni sînt cele cu opera „veselului” Gogol, străin de fanatismul mohorît al lui Suhovo-Kobîlin.

Potrivit lui K. P. Paustovski, în operele lui Bulgakov se întrezărește, într-adevăr, „o veselă și ironică flăcăruie gogoliană”. Dar Bulgakov a fost atras și de o altă trăsătură specifică operelor lui Gogol, de acel inefabil sentiment de tristețe care ajunge uneori pînă la inten-

sitați de tragedie. Bulgakov a fost și el convins că a vorbi în numele binelui nu înseamnă neapărat să vorbești numai despre bine ; cultivarea aspirațiilor pozitive ale omului, ale spectatorului, se poate realiza, oferindu-i-se și imaginea unor aspecte negative ale realității cotidiene.

Comediografia lui Mihail Bulgakov este, desigur, strâns legată și de propria lui proză satirică, timpurie, cum ar fi, de exemplu, *Diavoliada* sau *Ouăle fatale*. Aici însă e necesară o precizare. Încă din paginile acestor nuvele, grotescul, ca modalitate artistică, începe să capete un caracter de *sistem*. Utilizând resursele oferite de grotesc, scriitorul nu numai că sesizează și dezvăluie multiple calități încă neexploatare ale acestei modalități, dar evidențiază și unele trăsături proprii concepțiilor sale de ordin estetic și filozofic. Interesul manifestat de Bulgakov pentru maniera expresionistă în care imaginea artistică oscilează la hotarul realului și fantasticului, dînd posibilitate grotescului de a se manifesta din plin în timp ce planul secund, nevăzut, al acțiunii, rămîne uneori cufundat în mister, conduce și la ideea că, odată cu influențele clasice, amintite anterior, dramaturgul nu a rămas indiferent la curențele moderniste din arta și literatura secolului al XX-lea. Fără a împieta asupra viziunii sale satirice inconfundabile, profund personale, ecourile unora dintre aceste curențe se vor face auzite în aproape întreaga sa creație.

Între formele pe care le îmbracă grotescul în proza bulgakoviană timpurie și comediile satirice de mai tîrziu, există totuși deosebiri substanțiale. În *Diavoliada*, spre exemplu, utilizarea grotescului în calitate de principiu compozițional duce la structurarea unei „fantasmagorii” care, la un moment dat, devine greu de înțeles și ajunge, de-a dreptul, obositoare, ceea ce nu se mai poate afirma despre nici una din comediile sale de mai tîrziu. De aici se poate trage concluzia că *specificul spectacolului de teatru* l-a determinat pe scriitor, — în ciuda multiplelor și diverselor „libertăți” scenice pe care și le-a permis —, să-și concentreze atenția asupra celor mai importante aspecte ale conflictului, să înlătore tot ce ar putea umbri sensurile profunde ale comediilor în cauză, sau ar putea altera evoluția nestingherită a unor per-

sonaje. Succesiunea evenimentelor este simplificată, „ornamentele” intrigii își pierd complexitatea crescînd în schimb „pondera” artistică a fiecăruia dintre elementele dramei.

Preocupat de studiul mecanismelor care influențează „recepționarea”, de către spectator, a spectacolului, dramaturgul va renunța, în comedii, la rolul sistematic al grotescului, recurgînd la o distribuție armonioasă a materialului artistic în scene, tablouri și acte, la care s-au adăugat și ingenioase realizări ale finalurilor.

Încă o trăsătură importantă, poate chiar una esențială a comedigrafiei bulgakoviene o constituie aspectul deliberat spectaculos, de estradă, al desfășurării acțiunii. Desigur, la această contribuie și imperativele genului, deși se poate constata deseori că elementele „de estradă” din cuprinsul comediiilor sînt dirijate în așa fel, încît să sublinieze, ori chiar să se transforme pînă la urmă ele însele, în tot atîtea „trăiri”, nebănuite de profunde, ale personajelor implicate în conflict. De regulă, acest fenomen are loc acolo unde dramatismul subteran al unor situații este gata să „erupă”. Prezența acestui fenomen poate fi sesizată în finalul piesei *Adam și Eva*, sau în acela al *Insulei purpurii*.

Elementul fantastic din comediiile lui Bulgakov are un statut aparte. Deseori este un fantastic *aparent*, a cărui esență este explicată pe parcurs. Astfel, în comediiile unde realul și fantasticul coexistă, insinuarea celui din urmă își găsește o perfectă motivare în viața reală: palatul lui Ivan cel Groaznic îi apare în *vis* inginerului Timofeev, „piesa” *Insula purpurie* este o creație a lui Dîmogațki și nu face decît să se substituie *temporar* vieții reale. O excepție de la această regulă par să facă situațiile fantastice din *Adam și Eva*. Aici însă avem de-a face mai degrabă cu elemente de *science-fiction*, decît cu o plonjare, din lumea reală, într-un fantastic pur.

În acest context este interesant și modul în care operează dramaturgul, cu noțiunile de timp și spațiu. Comedigrafiei bulgakoviene nu-i este proprie o prezentare retrospectivă a evenimentelor; urmînd tradițiile dramei realiste ruse, evenimentele se desfășoară într-o singură

direcție. Cîteodată, personajele unora dintre comedii pierd noțiunea spațiului și a timpului, „evadînd“ de sub stricta jurisdicție a acestora, însă autorul nu utilizează aceste incidente pentru a structura o imagine a unui absurd existențial, ci doar pentru a sublinia ideea că, indiferent de voința și faptele personajelor sale, Timpul își urmează cursul inexorabil, iar Spațiul nu-și alterează niciodată dimensiunile. Această „evadare“ reprezintă, de fapt, o integrare într-un alt Timp și alt Spațiu, într-un alt univers, ale cărui coordonate sînt diferite de cele ale realității. Astfel, în vreme acțiunea petrecută la teatrul lui Ghennadi Panfilovici se desfășoară pe parcursul a cîteva ceasuri, pe *Insula purpurie*, „trec“ între timp nu mai puțin de șapte ani. În *Apartamentul Zoikăi*, deși întreaga piesă se menține în limitele unei satirizări a diverselor aspecte ale cotidianului, directorul Gus își pierde și el, pentru o vreme, noțiunea timpului și a spațiului, cufundîndu-se pe neașteptate, în ambianța (hiperbolizată) a unui lux „misterios și impregnat de vicii“. Pierderea temporară a noțiunii de spațiu și timp se constată și la personajele comediei *Adam și Eva*. Fenomenul își găsește și aici o motivare logică; agresiunea asupra Leningradului i-a obligat pe protagoniști să rătăcească zile în șir prin desișul pădurii; ei vor reveni, însă, la realitate în momentul întîlnirii cu cei sosiți să-i salveze.

În toate aceste comedii, un rol de prim ordin îl joacă, desigur, *atitudinea autorului* față de evenimente și personaje, iar Bulgakov și-a menținut neschimbată opinia, potrivit căreia principalul lor personaj pozitiv este RÎSUL (personaj introdus de estetica și practica dramaturgică a lui Gogol), că idealul pozitiv al autorului îl constituie însuși patosul negării Răului și al Uritului.

TEMA ARTEI ȘI A ROLULUI ISTORIC AL ARTISTULUI

Începutul celui de-al patrulea deceniu a constituit o perioadă de cotitură și de maximă tensiune, atât pentru cariera artistică a scriitorului cât și pentru viața sa personală.

Mihail Bulgakov împlinise vârsta de patruzeci de ani. Ajuns la maturitate artistică și cunoscându-și pe deplin măsura talentului, capacitatea sa creatoare, Bulgakov se vedea, totuși, îndepărtat din viața artistică și literară a vremii, ca urmare a unor învinuiri nedrepte din partea unor critici aparținând R.A.P.P.-ului. Ca scriitor consacrat, el nu-și putea publica operele; deși devenise un dramaturg renumit, nu-și putea vedea montată nici una din piesele pe care le scrisese.

Acest „zid al tăcerii“ ridicat în jurul său îl va izola treptat, excluzându-l din manifestările vieții culturale. Simțind că se sufocă în această „liniște“ artificială, Bulgakov încearcă să-și apere demnitatea de scriitor, adresînd guvernului U.R.S.S. o scrisoare prin care va cere reintegrarea sa în activitatea artistică, solicitînd un post de regizor. În aprilie 1930 are loc o convorbire telefonică personală a scriitorului cu Stalin, ale cărei amănunte ne-au fost furnizate, cu amabilitate, de L. E. Belozerskaia-Bulgakova. La propunerea de a emigra în străinătate, Bulgakov refuză categoric și, ca urmare a acestei convorbiri, scriitorului i se va oferi postul de dramaturg la T.R.A.M. (Teatrul Tineretului Revoluționar).

Nemulțumit, însă, de jocul actorilor, Bulgakov se va transfera, în toamna aceluiași an, din nou la M.H.A.T., deoarece pe scena acestui teatru fusese aprobată reluarea reprezentațiilor cu *Zilele Turbinilor*.

În afara punerii în scenă a *Sufletelor moarte*, a *Burghezului gentilom*, precum și a celebrei opere a lui Cervantes, scriitorul își mai propune dramatizarea roma-

nului *Război și pace* de Tolstoi și studiază chiar posibilitatea realizării unui scenariu cinematografic după *Revizorul* de Gogol. Împreună cu V. Veresaev adună material pentru o viitoare piesă despre viața și opera lui Pușkin, trudind, concomitent, asupra romanului consacrat vieții lui Molière și destinat colecției literare „Viața oamenilor celebri“, colecție creată la inițiativa lui Gorki.

În cadrul acestei orientări spre operele clasicilor, Bulgakov a știut să-și manifeste propria personalitate, să-și exprime propriul crez artistic. Urmărind diversele aspecte ale vieții unor mari creatori din trecut, scriitorul își întărește convingerile, își privește cu un ochi scrutător propria viață, își precizează rolul și locul în literatură. O importanță deosebită în această perioadă o are apropierea de viața și opera lui Molière, ale căror avataruri îi sugeraseră, probabil, o analogie cu propriul destin literar.

Tema privind biografia unui mare artist, raporturile acestuia cu autoritățile vremii, rolul istoric al artistului în cultura națională și universală, încep să se contureze în poetica lui Bulgakov concomitent cu pătrunderea sensurilor propriei sale valori artistice.

Această temă s-a conturat încă din anul 1928, în piesa *Insula purpurie*, unde eroul principal este deosebit de receptiv la observațiile regizorului și încearcă să-i facă reprezentantului comisiei pentru repertorii, pe plac, participînd personal la interpretarea absurdă a operei sale. Însă, concomitent, în conștiința sa se trezește înțelegerea propriei valori artistice, a faptului că talentul său este pe cale de a fi mutilat.

Monumentalele figuri ale lui Molière și Pușkin ne sînt prezentate în ultimele zile ale vieții lor. Valoarea în plan artistic a celor doi este incontestabilă, amîndoi se bucură de o largă popularitate, iar sfîrșitul amîndurora este tragic. Împresurați de murmurul invidioșilor, opriți de autorități, ei își urmează neabătut spinoasa cale a afirmării, avînd ca sprijin moral conștiința înaltei lor misiuni, precum și exemplul unor celebri predecesori, fiind astfel asigurată acea continuitate indestructibilă a creației artistice. Talentul nu este suficient pentru a defini valoarea unui artist : datoria acestuia este de a crede

în propriile sale forțe și de a se înzestra cu o voință fermă.

În dramatizarea *Sufletelor moarte*, epilogul tulburătoarei partituri a „I-ului“ se constituie într-o profundă meditație filozofică privitoare la rolul și misiunea artistului, demonstrând limpede că, prin realizarea acestui personaj, dramaturgul nu a urmărit doar o modalitate de a obține fluenta fragmentelor epopeii gogolienne. Integrarea organică, — în creația lui Bulgakov —, a temei privitoare la destinul artistului și a operei sale, este subliniată și de faptul că aceasta devine tema centrală a ultimului său roman, *Maestrul și Margareta*, o capodoperă a literaturii secolului XX. Exprimată prin aforismul „manuscrisele nu ard“, această încredere în forța impetuoasă a artei a reprezentat „o victorie a artei asupra pulberii, asupra groazei față de sfârșitul inevitabil, asupra trecătoarei existențe omenеști“¹, — ca o reamintire că nu toate iau sfârșit odată cu ziua de astăzi. „Manuscrisele nu ard“ a constituit o adevărată formulă magică a scriitorului, opusă acțiunii distructive a timpului.

În anul 1932, Bulgakov realizează pentru M.H.A.T. drama intitulată *Cabala bigoților*. În același an consiliul artistic al teatrului o acceptă spre a fi pusă în scenă. S-a păstrat, de asemenea, avizul favorabil al lui Gorki, în care se arată că „autorului i-au reușit multe lucruri, fapt care confirmă încă o dată părerea generală despre talentul și aptitudinile sale de dramaturg...“².

După lectura acestei piese, M. Gorki i-a transmis autorului, prin secretarul său, A. T. Tihonov, propunerea de a scrie, pentru colecția literară „Viața oamenilor celebri“ biografia completă a lui Molière.

Colecția amintită, a cărei apariție se datorează inițiativei lui Gorki, își propunea să facă cunoscute maselor largi de cititori biografiile unor remarcabili oameni de știință și artă, ruși și străini. Romanele istorice ale lui Merejkovski, Briusov, Gumiliov, apărute la începutul secolului, evidențiau o retragere spre trecut, motivată de căutarea noului. Unele stilizări istorice fuseseră realizate și de alți scriitori ruși, aparținând unor orientări ideologice și estetice dintre cele mai diferite. Italia și Grecia, Franța din perioada Marii Revoluții, Rusia pri-

melor decenii ale secolului al XIX-lea, cu deosebire Petersburgul, văzut prin prisma contemporanilor lui Pușkin, oceane și mări îndepărtate, străbătute de corăbiile unor navigatori, de regulă, englezi, — reprezentau o largă arie geografică, intrată în atenția prozatorilor. Abordînd subiecte referitoare la diverse evenimente istorice, acești scriitori căutau răspunsuri adecvate la anumite probleme ale epocii lor. Apariția unor asemenea romane stîrnea deseori polemici aprinse și îndelungate, cu dezbateri privitoare la principiile istorismului în opere literare, la posibilitatea deloc simplă de a descoperi o linie de „demarcație” între stilizarea propriu-zisă și proza istorică stilizată.

Într-adevăr, stilizarea constituie, de obicei, o modalitate auxiliară de reconstituire a atmosferei de epocă. Limitele ei rămîn însă strict convenționale, întrucît există numeroase exemple, care demonstrează că prezența, într-o operă literară, a unor detalii, ce corespund întocmai realității istorice, ca și deplina obiectivitate a autorului, nu contribuie întotdeauna la redarea unei imagini veridice a epocii respective. Dimpotrivă, intuiția unui autor de talent, capacitatea de a „retrăi” epoca la care se referă, de a-și adapta, în mod corespunzător, gîndirea și limbajul, conferă, adeseori, autenticitate imaginilor prezentate, garantîndu-i succesul operei. În orice caz, principiile estetice ale lui Merejkovski, Briusov și ale remarcabilului stilist M. Kuzmin au jucat un rol deloc neglijabil în domeniul evoluției romanului istoric rusesc, fie în planul unei continuități a acestuia, fie în acela al totalei lui inacceptări.

În momentul realizării de către Bulgakov, a *Vieții domnului de Molière* — romanul istoric sovietic acumulase deja o serie de modalități artistice proprii, generînd o nouă viziune asupra evenimentelor, faptelor și personalităților istorice. Abordarea de către Bulgakov a genului istorico-biografic a coincis cu o vizibilă revigorare a acestui gen, survenită la sfîrșitul deceniului al treilea și începutul celui de-al patrulea. Apărute în literatura sovietică concomitent cu romanul de actualitate, romanul istoric și romanul istorico-biografic prezintă totuși unele particularități specifice, cum ar fi : o anumită

preponderență a caracterului real al unor evenimente sau personaje, interesul sporit acordat vieții unor popoare din alte epoci, transferarea centrului de greutate al narațiunii asupra unor acțiuni majore, în plan istoric, ale personajelor, sesizarea unei relații corecte între individ și clasa pe care o reprezintă, consonanța propriului destin al personajului cu epoca respectivă, cu constantele majore ale Istoriei. Elaborarea romanului *Viața domnului de Molière* a fost întreprinsă, așadar, pe fundalul unei dezvoltări generale a romanului istorico-biografic, urmînd apariției unor opere de înaltă ținută artistică cum ar fi *Petru I* de A. Tolstoi, *În veșmînt de piatră* de Olga Forș, *Kiuhlea* și *Moartea lui Vazir-Muhtar* de I. Tinianov.

Bulgakov a definitivat acest roman în anul 1933. După lectura lui, redacția editurii i-a remis autorului un aviz identic, cu cele pe care scriitorul le primise și cu alte ocazii : „Nu corespunde“. Ulterior, a avut loc o întrevvedere a scriitorului cu Gorki, întrevvedere care i-a lăsat lui Bulgakov o impresie neplăcută.

Contradictoriile aprecieri ale lui Gorki, cu privire la *Cabala bigoților* și *Viața domnului de Molière*, au constituit, pentru Bulgakov, o grea lovitură. De fapt, avizul negativ asupra romanului a fost „acordat“ de către secretarul lui Gorki, Tihonov ; Gorki nu a făcut altceva decît să se declare de acord cu aprecierile lui Tihonov. Argumentele „contra“ erau următoarele : „nu au fost scoase la lumină rădăcinile sociale“, „nu există demascarea lui Ludovic“ și, în sfîrșit, „tonul expunerii este ne-serios“.

Romanul a fost publicat abia în anul 1962, iar „masa rotundă“ organizată în același an de revista „Voprosî literaturî“ („Problemele literaturii“) a recunoscut *Viața domnului de Molière* ca pe o capodoperă a literaturii de gen.

Cu toate că romanul despre viața și opera lui Molière a fost scris de către Bulgakov, după realizarea piesei sale *Cabala bigoților*, ambele opere confirmă, totuși, o deplasare dinspre proză către dramaturgie și nu invers, întrucît, acceptînd propunerea editurii conduse de Gorki, dramaturgul și-a folosit din plin diversele însemnări,

fragmente de proză și alte asemenea materiale pe care le pregătise pentru elaborarea piesei.

Captivat de tema studierii detaliate a destinului unor artiști, Mihail Bulgakov și-a îndreptat atenția asupra epocii lui Ludovic al XIV-lea, epocă în care statul absolutist, apărut ca formă de relativă reglementare a contradicțiilor de clasă, specifice declinului orînduirii feudale, creea iluzia unui aspect rațional, echilibrat al mecanismelor sociale. Deși creația artistică a perioadei glorifica această formă statală, în arta franceză a veacului al XVII-lea se pot, însă, întrezări perspectivele nefaste ale unei societăți ce urma să cedeze ofensivei relațiilor burgheze. Toate aceste circumstanțe istorice obiective și-au exercitat influența și asupra vieții și operei lui J. B. Poquelin-Molière. Marele comedigraf francez a avut parte de o existență tragică. Devotat artei, el a slujit cu credință gloria suveranului său, pe care l-a acceptat ca pe o personificare incoruptibilă a justiției. Demascînd, neînfricat, moravurile evului în care trăia, Molière, însă, a fost cu totul dependent de atitudinea regelui și a camarilei acestuia, de bunul plac al clerului și cercurilor aristocrației, fiind expus reacției negative a oricărei personalități, care avea impresia că se recunoaște într-unul sau altul dintre personajele comediilor. Din această cauză, viața lui Molière a fost, nu o dată, amenințată. Devenit celebru, încă din timpul vieții, nu numai în Franța ci și dincolo de fruntariile ei, directorul de la Palais Royale a avut, în același timp, o fire dificilă, căci sub povara prea grea a gloriei, apăsarea propriei biografii devenise insuportabilă. Această contradicție nu putea să nu stîrnească interesul lui Bulgakov. Neavînd la dispoziție arhiva lui Molière, scriitorul îi reconstituie, în plan artistic, viața și opera, bazîndu-se, în primul rînd, pe creația dramaturgului francez, utilizînd și unele date documentare, puține la număr, pe care le întîlnise într-o serie de lucrări ale unora dintre predecesorii săi³. Acolo unde documentele lipsesc, hiatusul va fi înlocuit de intervenția creatoare a imaginației autorului care, urmînd o logică neînduplecată, nu depășește niciodată limitele verosimilului. În paginile cărții sale Bulgakov a urmărit, pas cu pas, viața eroului său, de la

naștere și pînă la moarte, transformîndu-se, totodată, într-un participant direct la avatarurile marelui comedio-graf francez, iar personajele istorice incluse în narațiune nu sînt prezențe periferice, ci constituie figuri centrale ale romanului.

Reconstituind cu scrupulozitate atît epoca respectivă, cît și viața personajului său principal, Bulgakov utilizează în acest scop, un principiu fundamental pentru întreaga economie a romanului și care constă în necesitatea reflectării specificului epocii pentru a permite, astfel, o cunoaștere în amănunt a destinului unui mare artist, o pătrundere în universul interior al acestuia, cu ajutorul unei intuiiri a particularităților perioadei. Parisul și Franța secolului al XVII-lea nu constituie un simplu decor pe fundalul căruia evoluează protagonistul; Molière este legat prin mii de fire invizibile de societatea în mijlocul căreia trăiește. El și-a glorificat dar și ridiculizat epoca, întrucît el însuși, ca artist, a fost dependent atît de virtuțile, cît și de viciile proprii acestei perioade istorice. Bulgakov urmărește cu același interes nu numai faptele și întimplările legate de biografia marelui artist francez, ci și amănuntele ambianței în care acesta a trăit și și-a desfășurat activitatea creatoare.

În plan social, romanul constituie o condamnare necruțătoare, bazată pe argumente obiective, a despotismului obscurantist, cauză directă a dispariției lui Molière. Bulgakov n-o face însă într-un mod declarativ, ci prin intermediul unui subiect structurat cu inteligență și măiestrie, prin evocarea a zeci și zeci de amănunte semnificative, care îl conduc în cele din urmă pe cititor la această concluzie. În același timp, fără a aduce acuzații directe, stîngace, „Regelui-Soare“, autorul demonstrează într-o logică impecabilă că în lumea lui Ludovic al XIV-lea, nici Molière și nici monarhul însuși nu ar fi putut avea un altfel de comportament. Deși absolutismul regal se arăta binevoitor față de oamenii de artă, acordîndu-le protecție, la fel de ușor îi putea dizgrația, expunîndu-i primejdiilor, uneori luîndu-le chiar și viața. Cu toată dragostea de libertate, Poquelin-Molière, fiul unui modest tapițer de la Curte, se arăta servil față de rege, nu atît din considerații de ordin tactic, cît din conști-

înța deplinei dependențe a persoanei și destinului său de capriciile monarhului și capilor bisericii catolice, din acea vreme.

Autorul, cronicar și, în același timp, personaj al acestei cronici sui-generis, urmărește, ca martor ocular, acutele conflicte sociale proprii perioadei, interpretându-le, însă, prin prisma unui contemporan al cititorului. Legăturile dintre personalitate și timp, dintre personalitate și epocă, rămân, de aceea, intacte, de la Molière la Bulgakov întinzându-se un fir al continuității artei, între epoci și popoare diferite. După moartea lui Molière, toate hîrțile și scrisorile lui au dispărut și chiar mormîntul i-a fost dat uitării. Totuși, creația lui Molière trăiește și continuă să fie prezentă și astăzi pe scenele tuturor teatrelor din lume, ca o confirmare a permanenței artei, a adevărului celebrei formule bulgakoviene — „manuscrisele nu ard“.

Dacă romanul *Petru I* de A. Tolstoi este considerat și astăzi, pe drept cuvînt, ca fiind o operă clasică a literaturii sovietice cu tematică istorică, nici biografiile romanțate a lui Molière realizate de Bulgakov, nu-i pot fi ignorate anumite modalități artistice inedite.

Principala modalitate compozițională a romanului o reprezintă procedeul „cronicii“, care obține, în acest caz, o rezolvare aparte: contemporanul nostru, „cronicar al evenimentelor“, este în același timp un personaj al romanului, îndeplinind în această calitate o serie de funcții importante atît pentru cititor, cît și pentru narațiunea însăși. Îmbrăcat într-un camizol cu buzunare enorme și ținînd în mînă o pană de gîscă, acest personaj insolit discută cu cititorul aruncînd, astfel, o punte peste veacuri. „Cronicarul“, persoană apropiată familiei Poquelin, „asistă“ la nașterea lui Molière și, înzestrat cu calități de clarvăzător, îi prezice acestuia destinul. El este biograf și contemporan al dramaturgului francez, notînd fiecare eveniment, și, în calitate de judecător imparțial, apreciază toate aceste evenimente cu detașarea pe care i-o permite trecerea timpului, însă fără calmul epic al unui cronicar, în înțelesul tradițional al cuvîntului, ci participînd angajat, cu toată simpatia unui confrate întru arta condeielui. Aceasta nu înseamnă, însă, o interven-

ție subiectivă în acțiune, o răstălmăcire a faptelor petrecute. În primul rînd, „cronicarul“ relatează spusele și scrisese altora despre Molière. Atunci cînd, însă, opiniile nu coincid cu cele ale „cronicarului“, acesta ne oferă și părerea sa proprie, invitîndu-l astfel pe cititor să aleagă.

Fără să-și fi propus a realiza „o amplă frescă a epocii“, Bulgakov istorisește viața strălucită și sfîșiată de patimi, a ilustrului său erou. În același timp, cititorului îi este sugerată, deloc ostentativ, ideea că autorul romanului se consideră a fi un moștenitor, în plan spiritual și estetic, al valorilor aparținînd evurilor anterioare.

Bulgakov nu idealizează cîtuși de puțin personalitatea comediografului francez. Vorbînd despre Molière, ca director al teatrului de la Palais Royal, autorul recurge la un anumit gen de ironie : plasîndu-se pe pozițiile unui om „cu judecata sănătoasă“, el îl „acuză“ pe Molière pentru firea lui pătimașă, pentru faptele lui „necugătate“, adesea „prea curajoase“. Această ironie este menită să stimuleze gîndirea creatoare a cititorului, dezvăluindu-i adevăratele intenții ale autorului, apelînd la propria sa experiență de viață, la filozofia vieții în general.

Bulgakov nu se identifică defel cu personajul său și chiar îl contrazice în unele probleme, apreciînd ca eronate unele idei sau acțiuni. Cu toate acestea, rămîne incontestabil faptul că în neobișnuitul destin al lui Molière (ca și în cel al lui Pușkin) scriitorul a identificat anumite posibile analogii cu propriul său destin, cu propria creație.

Prin ce atribute atrage figura lui Molière interesul lui Bulgakov și al nostru, al tuturor ? Desigur, prin patima lui nesecată pentru teatru, prin geniala lui intuiție a esenței comicului, prin conștientizarea neabătutei și înălțătoarei sale misiuni artistice și istorice.

Paginile consacrate evenimentelor istorice din Franța secolului al XVII-lea (cele mai importante dintre acestea fiind perioada Frondei, războiul din Flandra și, poate, destituirea ministrului Fouquet) sînt puține la număr. În prim plan, pe fundalul constituit de aceste evenimente, se proiectează figurile lui Molière și Ludovic al XIV-lea. „Cadrul“ sui-generis al romanului îl constituie dubla evocare a monumentului din strada Richelieu, înălțat în me-

moră lui Molière. „Iată-l în peruca-i de bronz ; de bronz îi sînt și fundele ce-i împodobesc încălțările“, va exclama, la început și la sfîrșit de roman, autorul.

Prezicîndu-i, lui Molière, „o viață trudnică“, Bulgakov vorbește, în prolog, despre impresionanta influență a operei marelui dramaturg asupra viitoarei literaturi europene. În finalul capitolului introductiv, autorul „se adresează“ moașei care-l ține în brațe pe nou-născutul Jean-Baptiste Poquelin : „Spuneți-mi, a țipat ? Respiră ? Da, trăiește !“

Tînărul comediant, care la vîrsta de 21 de ani își va schimba numele cu pseudonimul de Molière (originea acestui pseudonim rămînînd și astăzi necunoscută) suferă, inițial, un eșec în cariera sa artistică, la Paris, și se decide să pornească, împreună cu un grup de adepți, într-un lung pelerinaj de-a lungul și de-a latul Franței. Capitolul consacrat acestei perioade poartă un titlu adecvat : „Peregrinările comediantului“ ; totuși, acest periplu îl va îmbogăți pe Molière cu o experiență deosebit de prețioasă privind viața unui teatru și relațiile cu autoritățile vremii. Autoritățile, remarcă cu amărăciune autorul romanului, deși nu se pricep cîtuși de puțin în probleme de artă, pretind, totuși, să „verifice“ creația artistului. Pentru a împiedica reprezentarea pieselor lui Molière, sînt folosite cele mai diverse pretexte, printre care și avertismente de genul : „Să nu care cumva să pățim ceva cu comediile voastre !“. Căci nu poți pretinde autorităților să-ți aprobe o satiră îndreptată chiar împotriva lor. În acest capitol, clerul se conturează tot mai mult ca un adversar declarat al teatrului în general și al lui Molière în special.

Abia mai tîrziu, cînd Molière, — îmbogățit de-o experiență amară, dar fără a renunța la misiunea căreia își consacrase viața —, împlinește vîrsta de 36 de ani, va avea loc întîlnirea cu tînărul suveran al Franței, Ludovic al XIV-lea, „Regele-Soare“. Autorul constată că Molière dispune de „voci diferite“ pentru împrejurări diferite, cu toate că acest lucru nu-i este totdeauna de folos : „Cei ce dețin puterea în această lume sînt inconsecvenți... dacă ai ajuns indezirabil, ei înșfacă îndată ceea ce ți se cuvine...“.

Raporturile dintre Molière și suveranul Franței apar mult mai evident în drama *Cabala bigoților*, însă și în paginile romanului Bulgakov găsește explicație faptului că regele binevoise a-i permite lui Molière să critice în piesele sale înalta societate. Ludovic se considera mai presus decît oricine și orice; detașat de societatea pe care o guverna, investit cu o putere „divină“, Regele-Soare se afla, după cum se exprimă Bulgakov, „undevasus, în cer, foarte aproape de însuși Dumnezeu“. Molière depindea, însă, întru totul de gusturile, dispoziția și capriciile acestui monarh.

O asemenea înaltă protecție naștea însă și o inevitabilă contradicție: Molière nu-și putea permite să se adreseze suveranului pentru rezolvarea oricărei probleme, oricît de minore, ceea ce permitea dușmanilor lui Molière să se răfuiască nestingheriți cu cel care satiriza moravurile nobilimii, ridicîndu-i în cale nenumărate obstacole, batjocorindu-l, ori, chiar, molestîndu-l. Pentru a-și salva operele, Molière este nevoit, uneori, să le „deformeze“ în mod deliberat. Punerea în scenă a fiecăreia dintre piesele sale este însoțită de cîte un scandal răsunător. Drept urmare, iau naștere tot soiul de zvonuri. Reproducîndu-le în paginile romanului, Bulgakov se substituie diferiților detractori ai dramaturgului francez, împrumutînd, uneori, atitudinea unui marchiz ofensat, ori limbajul unui cetățean de rînd, ce proferează invective, sau punctul de vedere al vreunui actor plin de invidie de la Hôtel de Bourgogne. Gloria lui Molière ni se înfățișează, așadar, cu totul diferit de cum ne-am așteptat; ea se concretizează într-un nesfîrșit șir de amenințări, batjocuri și calomnii, pline de răutate, privind viața artistică și de familie a marelui dramaturg.

În faptul că adversarii lui Molière îl acuzau că piesele sale sînt vulgare, că farsele lui sînt de prost gust, iar glumele — nesărate, Bulgakov găsea, fără îndoială o corespondență directă cu propriul destin artistic. Discipol fidel al filozofului Gassendi, Molière se pronunța, în plan teoretic, împotriva regulilor aristotelice, imuabile, ale dramei. Întreaga sa creație a demonstrat cu strălucire că nu există decît o singură regulă: piesele trebuie scrise cu talent. Adolescent fiind, Molière se inițiasc în

tainele artei scenice la teatrul Hôtel de Bourgogne. Asistînd, peste ani, la succesele farsei jucate de trupa lui Molière în fața unei săli arhipline, actorii de la Hôtel de Bourgogne se întrebă, uimiți : „De unde-i ăsta ? Cine e ? Cine l-a învățat meserie ?“ Este ecoul limpede al unor replici din *Roman teatral*, pe care le schimbă între ei, cu indignare și nedumerire, mai mulți literați, plini de invidie față de Maksudov : „Dar cine-i ăsta ? De unde a apărut ?“ Gloria lui Molière este însoțită de primejdii și scandaluri : „Zeci de oameni îl vorbeau de rău și numai cîțiva de bine“. Și aici poate fi sesizată paralela cu propriul destin artistic ; în scrisoarea adresată guvernului, Mihail Bulgakov notase următoarele cifre : „În cei zece ani ai activității mele, au fost scrise despre mine un număr de 301 recenzii“, dintre care „298 dușmănos-injurioase“.

Adversarii lui Molière au considerat că succesul înregistrat de *Școala nevestelor* s-ar fi datorat exclusiv jocului inspirat al interpreților, — aluzie transparentă la opiniile criticii, care găsise, în 1926, aceeași explicație pentru succesul creației bulgakoviene *Zilele Turbinilor*. În critica franceză a vremii s-au auzit și opinii potrivit cărora Molière „pur și simplu și-a epuizat resursele“. Părerii asemănătoare au fost exprimate și referitor la creația lui Bulgakov, chiar cu un deceniu înainte ca scriitorul să-și fi definitivat celebra operă *Maestrul și Margareta*. Bulgakov a simpatizat profund cu lupta pe care a dus-o Molière pentru dreptul de a-și reprezenta piesele. El consideră că aspectul fundamental al acestei lupte îl constituie înalta misiune pe care o avea de îndeplinit Molière, pe tărîm artistic. Interzicerile și aprobările ulterioare privind punerea în scenă a pieselor lui Molière îl determină pe scriitor să-și pună întrebarea : „...cine îmi poate explica de ce o piesă care nu putea fi jucată în 1664, nici în 1667, a putut fi jucată în 1669 ?“ Aflînd că reprezentarea piesei *Tartuffe* fusese, în cele din urmă, aprobată de rege, Molière exclamă : „Am înviat din morți !“ Pentru Bulgakov, reluarea, după o întrerupere de doi ani, a spectacolelor cu piesa *Zilele Turbinilor*⁴ va însemna tot o renaștere : „...Autorului i-a fost redată viața !“.

Cu toate acestea, autorul romanului nu se declară de acord cu toate acțiunile întreprinse de Molière. Faptul că dramaturgul, îndemnat de suveranul său, își alege drept „obiective pentru ridiculizare“ personalități din înalta societate, luând în deridere pe actorii de la Hôtel Bourgogne și intrând în conflict cu toată lumea, constituie, după părerea biografului său, „o treabă primejdioasă și fără rost“. De asemenea, Bulgakov consideră că Molière „face o treabă care nu i se potrivește“, întrucît este adeptul unui stil teatral diferit, pentru care publicul francez nu este încă pregătit. Referitor la replicile tăioase ale lui Molière, adresate celor care îi criticau piesele, autorul romanului notează: „un scriitor nu trebuie să polemizeze în scris pe seama operelor sale“; iar Bulgakov n-a polemizat, nici el, vreodată, cu criticii săi. Faptul că Molière a fost nevoit să finalizeze *Tartuffe* cu „sprijinul“ regelui este, încă, o ironie bonomă. Dar, după ce *Tartuffe* aduce în mizerie și dezonoare o seamă de oameni cinstiți, apare pe neașteptate un ofițer al regelui și „punе mîna pe ticălos“. „Glorie ofițerului de poliție și glorie regelui!“ exclamă cu satisfacție ironică autorul, adăugînd apoi că o sută șaptezeci de ani mai tîrziu, în Rusia, „un alt satiric beteag“ n-ar fi știut, chipurile, cum să-și încheie celebra-i piesă, intitulată *Revizorul*, dacă la fața locului n-ar fi posît, la timp, tocmai de la Petersburg, un ofițer de jandarmi al țarului.

Viața personală a directorului de la Palais-Royal este urmărită în paginile romanului cu multă simplitate, fără elaborări de scene dramatice ori erotice. Despre Madeleine Béjart, cea care a contribuit direct la înființarea trupei lui Molière și l-a însoțit pe acesta ani îndelungați în peregrinările sale, se vorbește cu o reținută, dar profundă simpatie. Cititorul află că ea a fost o actriță deosebit de talentată, o femeie fermecătoare, energică, „geniul financiar al trupei“, o bună camaradă, care izbutea să înțeleagă dorințele și planurile lui Molière, o soră grijulie și o mamă tandră și iubitoare. Căsătoria lui Molière cu tînăra ei soră (sau fiică?) este descrisă de Bulgakov ca un eveniment ce nu poate să prevestească nimic bun. Tocmai acesta este momentul cînd autorul romanului îl privește pentru a doua oară, înde-

aproape, pe eroul său; împlinind patruzeci și doi de ani, Molière se cunună cu mare pompă, la biserică Saint-Germain de l'Auxerrois, cu Armande Béjart, o tânără actriță, în vîrstă de numai douăzeci de ani. Dacă despre Madeleine autorul ne spune că „era o femeie tare, o femeie fidelă“, Armande ne apare ca o ființă cochetă, superficială, egocentrică. Ce-i drept, adaugă autorul, Molière era și el un soț mult prea vîrstnic pentru ea, fiind în același timp foarte gelos, bănuitor și cu o fire greu de suportat. Ca atare, căsătoria celor doi se anunța, dintru început, lipsită de perspectiva unei viitoare fericiri.

O mențiune aparte merită trupa lui Molière. În paginile romanului ea acționează ca un tot unitar și, în același timp, ca o ființă vie, despre acțiunea ei spunîndu-se de fiecare dată: „trupa a decis“, „trupa a început să alerge de colo pînă colo“, „trupa a fost cuprinsă de agitație“ etc. „Fondatorii“ acestei trupe, — membrii familiei Béjart —, actorii care s-au alăturat acestora, sînt descriși de Bulgakov cu precizia unui veritabil cronicar; autorul indică rolurile pentru care fusese angajat cutare sau cutare actor, amintind cu tristețe data încetării lor din viață, precum și măsura acestor pierderi pentru întregul teatru. Trupa lui Molière îndură cu stoicism toate lipsurile unei vieți nomade, nu-și părăsește, nici în clipele cele mai grele, directorul, îl urmează cu devotament și asigură un succes real nemuritoarelor sale comedii.

Ce anume îi animă pe acești oameni de diferite origini, de diferite vîrste, posedînd uneori și diferite maniere de interpretare? Ce factor izbuteste să reunească diferitele lor caractere și ambiții, să anihileze intrigile de culise, invidia, dificultatea de a găsi un limbaj comun etc.? Este, fără îndoială, marea pasiune pentru arta scenică, precum și încrederea nemărginită în steaua genialului lor director.

Cu o adîncă emoție, ce se ghicește îndărătul rîndurilor, Bulgakov prezintă cititorului o scenă imaginată de el, în cuprinsul căreia trupa lui Molière, după o îndelungată peregrinare prin provincie, pornește spre „cucerirea“ capitalei. Experimentatul actor, dramaturg și conducător al trupei, ajuns în vremea aceea la vîrsta de treizeci și șase de ani, va opri convoiul la porțile Pa-

risului. „Era într-un amurg timpuriu al anului 1658; furgoanele comedianților ajunseseră în preajma capitalei... Molière își aținti privirea spre orașul care, în urmă cu doisprezece ani, îl azvîrlise... afară“. Dramaturgul e cuprins de amintiri dureroase, îl încearcă o sumedenie de presimțiri rele, îl înspăimîntă spectrul nerecușitei și al închisorii, este ispitit de dorința reîntoarcerii în provincie. Simțindu-se însingurat, își zice: „Fă cale întoarsă“. Dar din toate furgoanele răsar capetele actorilor și actrițelor care îl privesc cu încredere și speranță. Îi revine în minte strigătul de bucurie al membrilor trupei din clipa în care el le anunțase că vor porni spre Paris și... Molière sfîrșește prin a ordona celor din fruntea convoiului: „Înainte!“

Definitivată în anul 1933 și respinsă de editură, biografia lui Molière a rămas în arhiva lui Bulgakov vreme de aproape treizeci de ani. Astăzi, reiese limpede că scriitorul a abordat această operă cu o profundă responsabilitate, reușind să îmbogățească cunoștințele privitoare la viața și activitatea marelui dramaturg francez și descifrînd totodată, cu deosebită pertinentă, motivațiile istorice ale formării acestei personalități, locul ce i-a fost destinat să-l ocupe în conștiința artistică universală. Într-un volum cu dimensiuni atît de reduse, Bulgakov a rezolvat cu succes cele mai importante probleme ale genului romanului biografic, realizînd o împletire armonioasă a faptelor de viață și a ideilor de care era animat Molière; scriitorul a reușit să trezească în conștiința cititorilor sensurile profunde ale vocației acestuia, să asigure caracterul documentar al biografiei fără a o supraîncărca prin diverse date sau evenimente, s-o suplinească în mod fericit, cu fantezia sa creatoare, integrînd-o materialului istoric documentar existent, fără ca rolul autorului să-și fi pierdut, însă, prin aceasta, caracterul determinant. Un limbaj viu, fără pretenția de a-l copia servil pe cel al epocii descrise, umorul și ironia proprii prozei bulgakoviene reprezintă alți cîțiva factori care, alături de cei amintiți anterior, au transformat *Viața domnului de Molière* într-un exemplu clasic de biografie romanțată.

Echivalentul scenic al acestui roman multidimensional, populat de numeroase și diverse personaje, — de la sârmani vagabonzi, la regi —, a suferit o serie întreagă de modificări.

Piesa, intitulată *Cabala bigoților*, prezintă spectatorului mai multe evenimente petrecute în ultimii ani de viață ai comediografului francez, avînd, fiecare, o corespondență directă cu moartea acestuia. Conflictele sociale ale epocii, evenimentele politice, disensiunile din cadrul vieții literare nu au fost abordate în piesă, autorul concentrîndu-și aici atenția asupra unor detalii din viața personală a lui Molière, printre care, originea neclară, pînă astăzi, a soției sale, Armande Béjart, pe care exponenții răuvoitori ai opiniei publice din acea vreme nu o considerau a fi soră a Madeleinei Béjart, ci fiică a acesteia și a lui Molière. Acest detaliu al piesei bulgakoviene a fost atacat cu furie de către critici, care îl acuzau că acordase o atenție exagerată „versiunii incestului“ din biografia lui Molière. În realitate nu „incestul“, ca atare, l-a „preocupat“ pe autor, ci faptul că acest amănunt biografic îi oferea materialul necesar pentru structurarea unui conflict dinamic, pentru o mai pregnantă evidențiere a temperamentului personajului central și al celor secundare, reprezentînd, totodată, motivul formal al dizgrației suveranului.

Numeroasele relații sociale ale lui Molière, evocate în paginile romanului, sînt reduse în piesă la numai cîteva, de o importanță deosebită : Molière și surorile Béjart, Molière și actorii săi, Molière și autoritățile. Firea eroului central are o legătură directă cu natura acestor raporturi, evoluția lor împrumutînd acțiunii un ritm viu, o tensiune internă crescîndă ⁵.

Eliberat de rigorile pe care le impune caracterul documentar al romanului biografic, autorul piesei acordă mult mai multă autonomie imaginației sale creatoare. Astfel, confruntarea, existentă în roman, a mărturiilor unor documente referitoare la originea reală a Armandei, este înlocuită în piesă printr-o confesiune a Madeleinei, prin care ea recunoaște, de fapt, că tatăl „surorii“ sale este Molière. În prima variantă a piesei, detaliul apăsător cu mai multă pregnanță. Ulterior, autorul a eliminat o serie

de replici referitoare la acest subiect, subliniind aspectul social al conflictului⁶. În piesă, Madeleine se retrage pe un plan secundar, iar în a doua jumătate a spectacolului, nu mai apare pe scenă.

Dacă în paginile romanului Armande Béjart este un personaj abia schițat, în piesă, ea constituie una dintre figurile principale. Dramaturgul subliniază deosebirea spirituală și diferența de vîrstă dintre ea și Molière, ceea ce amplifică dramatismul acțiunii, căci viața familială va deveni, în curînd, o tortură pentru cei doi.

Legătura Armandei cu actorul Moirron apare în roman ca o intrigă răspîdită de zvonuri, ca o calomnie din partea unor inamici ai comediografului. În piesă, ea reprezintă un fapt real, dar care nu e menit să constituie un *clou* de factură „adulterină” (așa cum afirma critica celui de-al patrulea deceniu), ci încă o latură a conflictului propriu-zis: căzut în dizgrație, Molière nu numai că nu va găsi un sprijin moral în cadrul familiei sale, dar va fi victima unei duble trădări, — cea a soției și a fostului său discipol.

Din punctul de vedere al lui Molière, Moirron nu reprezintă un simplu simbol al trădării, ci chiar al destinului: „Însuși destinul mi-a intrat în casă și mi-a răpit totul”, rostește el în ultimul act al piesei, meditănd la crahul suferit. Această atitudine îi permite să-l ierte pe Moirron, care fusese, deja, cuprins de remușcări, fără ca Molière să-și piardă profunda și naiva sa încredere în oameni.

Figurii comediantului trădător îi este opusă, simetric, cea a lui Sieur de Lagrange, cronicarul trupei. Om de o cinste ireproșabilă, profund devotat lui Molière, el îl înlocuiește în piesă pe povestitorul care, în paginile romanului, îl „însoțise” pe protagonist de la naștere și pînă la moarte. Moirron și Lagrange reprezintă în piesă două fețe ale unui singur destin, destinul directorului de la Palais-Royal.

În planul social al piesei, are loc o minuțioasă radiografiere a raporturilor dintre personajele care alcătuiesc „triumghiul”: Molière — pătura clericală — regele. În roman, intrigile clericilor avuseseră un caracter indirect, subteran, aflîndu-se pe același plan cu intrigile inamicilor

literari și personali ai lui Molière. În piesă, „cabala bigoților“ intră în conflict direct cu acesta, reunind în eforturile ei pe inamicii, de toate categoriile, ai dramaturgului. Acest conflict capătă o acuitate deosebită, ce prevestește finalul tragic al piesei: în actul al treilea, arhiepiscopul Charonne, pe lângă efortul său de a-l compromite pe dramaturg în fața regelui, plănuiește, „pentru orice eventualitate“, și o exterminare fizică a lui Molière. Răpus de un infarct în ultima scenă a piesei, dramaturgul își devansează doar cu câteva clipe asasinii.

Prezentarea „cabalei“ drept principal adversar politic al lui Molière este oglindită, de altfel, și în titlul piesei, iar Ludovic al XIV-lea reprezintă un „centru“, menit să echilibreze adversitățile, numai că, spre deosebire de roman, simpatiile și antipatiile sale față de ambele tabere sînt mult mai pregnante, acest personaj dobîndind, astfel, un plus de individualitate.

Dacă în paginile romanului, căderea treptată în dizgrație a lui Molière este prezentată ca un capriciu al suveranului, în piesă, dizgrația intervine brusc din motive de ordin politico-social și se întemeiază pe prerogativele puterii absolute a regelui, căci lipsindu-l pe dramaturg de protecția sa, Ludovic va deveni, spre finalul piesei, un adversar declarat al lui Molière.

Adversitatea Regelui-Soare față de Molière este, într-adevăr, de temut, și aceasta nu numai datorită faptului că suveranul dispune de o putere nelimitată. Tuturor privilegiilor sale li se adaugă și unele trăsături caracterologice sau comportamentale care lui Molière îi lipsesc. Regele are o ținută demnă, este politicos, nu îi este străin sentimentul dreptății, îi disprețuiește pe delatori (deși le citește denunțurile și reacționează conform acestora). El este, de asemenea, în măsură să aprecieze talentul lui Molière și nu se opune libertății individuale față de dogmele clericale. Tocmai aceste trăsături condiționează dramaticele raporturi ale comediografului cu suveranul. Cu atît mai mare va fi dezamăgirea lui Molière, cu atît mai profundă va fi tragedia sa în momentul în care aceste raporturi vor fi curmate iremediabil și cu o rece cruzime.

În piesă, trăsăturile despotice ale lui Ludovic apar mai distinct decît în roman. Talentul pe deplin maturizat

al lui Molière îl îndeamnă spre noi realizări ; în pofida instinctului său de conservare, el își făurește multiple planuri de viitor, dar între timp absolutismul regal nu numai că-i supune interdicției toată creația, ci îi decide și soarta. Prin întreaga desfășurare a dramei, Bulgakov sugerează spectatorului ideea că, într-o epocă de tiranie, dizgrația care se abate peste un artist reprezintă, obiectiv vorbind, o condamnare a acestuia la moarte.

Un alt accent a căpătat în piesă și problema adulării suveranului. Aici, ea apare mai degrabă ca un demers tactic al lui Molière, condiționat de speranța sa naivă de a-și menține astfel în siguranță opera, dreptul de a spune adevărul antidogmatic, de a se exprima liber pe tărîmul artei. El își pune creația în slujba regelui și a gloriei acestuia, pentru ca în finalul piesei să ajungă la concluzia că lauda suveranului nu numai că n-a constituit pentru el o salvare, ci i-a grăbit pieirea : „Să nu te umilești niciodată, Bouton !“ — i se adresează Molière servitorului său. „Urăsc tirania regală !“.

„*Cabala bigoților*“ are patru acte, fiind precedată și încheiată de „însemnările“ lui Lagrange, în care, printre altele, figurează simbolic și data de 17, despre care se spune că ar fi fost o dată nefastă pentru Molière.

Actul întâi este străbătut de o tensiune extremă, care ia sfîrșit prin deplinul triumf al lui Molière. Punctul culminant îl constituie celebra improvizație a comediografului, adresată lui Ludovic :

*„Tu porți pentru noi coroana speranței.
Eu sînt comediant : un rol de duzină,
Dar gloria mea e că joc pentru tine,
O, Ludovic ! Marele ! Regele Franței !*

(trad. de A. Calais) ⁷

Această improvizație nu rămîne fără ecou ; după spectacol, Molière va primi din partea regelui cincizeci de scuzi pentru locul din lojă și încă cinci mii de livre pentru „efortul suplimentar“ al dramaturgului.

Întreaga acțiune din actul întâi conține într-o formă embrionară, conflictele ce se vor desfășura în cuprinsul

actelor următoare. În viitor, laudele aduse regelui nu vor mai putea stăvili dizgrația dramaturgului, ușoara lui indispoziție prevestește atacul de inimă și moartea sa din final, iar căsătoria cu Armande nu-i va aduce nici ea fericirea dorită, căci Molière încă nu cunoaște adevărata origine a soției sale, dar îmbătat de triumful său, nici nu vrea s-o cunoască, rămânând surd la sfaturile ce i se aduc în acest sens.

Pe parcursul întregului act, scena este împărțită în două secțiuni, una reprezentînd scena teatrului lui Molière, iar cealaltă, culisele. În timp ce pe scenă se desfășoară o acțiune trepidantă, culisele înfățișează o dezordine pitorească a costumelor și recuzitei teatrale.

Actul al doilea alternează două culori : alb și galben, culori purtate de rege și curteni. Scena oferă imaginea unui interior al palatului, un supeu la care asistă regele, cei prezenți participînd apoi la un joc de cărți presărat cu savuroase intervenții și replici. Molière este de față ; investit cu privilegiul de a ședea în prezența regelui, el primește aprobarea de a pune în scenă *Tartuffe* acordîndu-i-se și dreptul de a așterne, personal, patul suveranului. Dar în această scenă Molière este cuprins de o profundă neliniște : simțindu-se încărcat de prea multe onoruri, dramaturgul riscă să nu-și poată juca „rolul“ pînă la capăt. Tot în actul al doilea, are loc și o primă încercare a „cabalei“ de a i se opune în mod deschis, fără a ține seamă de prezența lui Ludovic și de evidenta lui bunăvoință față de Molière ; de fiecare dată cînd apare în piesă, „cabala“ acționează ca o corporație numeroasă și bine organizată.

Punctul culminant se află în actul al treilea, care se consumă într-o ambianță ce înfățișează o cromatică negru-purpurie : culoarea singelui și a morții. Interpreții sînt înfășurați în pelerine negre, unii din ei purtînd măști, după remarca autorului, „înspăimîntătoare“. Scena reprezintă o hrubă, unde se primesc denunțuri, unde sînt înfricoșați și torturați adversarii „cabalei“. Dacă spectacolele realizate de Molière ofereau o imagine plină de animație și culoare, întrunirile pe care le organizează „cabala“ sînt și ele niște „spectacole“, dar sinistre. Tablourile respec-

tive amintesc în ansamblul lor cunoscuta frescă „O întrunire a Inchiziției“, din Catedrala Kazanski, din Leningrad.

Acest act, al treilea, cuprinde două scene decisive pentru ulterioara desfășurare a acțiunii : prima este momentul în care arhiepiscopul Charonne îi smulge Madeleinei, în timpul unei spovedanii, mărturisirea privind paternitatea lui Molière, iar cea de-a doua este consacrată raportului pe care înaltul prelat îl prezintă, în acest sens, regelui. Comunicându-i că „Molière și-a pătat numele printr-o crimă“, Charonne se grăbește să adauge : „Veți decide, Sire, cum va trebui judecată această faptă“. Reiese limpede că Ludovic se află în fața unei dileme. Totuși, așa cum altcândva aprobase reprezentarea lui „Tartuffe“ pentru a evidenția prerogativele puterii sale nelimitate, acum îl va dizgrația pe Molière pentru a demonstra că nu este cîtuși de puțin dependent de acest personaj atît de popular care, pînă atunci, îl ridicase în slavă. „Nu ești numai un hulitor murdar al religiei prin operele pe care le scrii, dar ești și un criminal, un om fără Dumnezeu... Te lipsesc de protecție regală... datorită umbrei pe care scandaloasa ta căsătorie a aruncat-o asupra numelui nostru“, îi declară monarhul cu cruzime, adresîndu-i-se direct. Vestea nu face decît să se adauge celorlalte nenorociri abătute asupra dramaturgului : Madeleine a încetat din viață, Armande l-a părăsit, discipolul său l-a trădat. După cum remarcă autorul, „Molière arată înspăimîntător... îi tremură mîinile... zîmbește speriat... surîde servil“, etc. Dar deîndată ce pe scenă își face apariția arhiepiscopul Charonne, dușmanul său de moarte, Molière „își vine în fire“.

Tot în actul al treilea, Molière rostește un monolog menit să evidențieze atitudinea lui nu numai față de arhiepiscopul Charonne dar și față de biserică în general. După ce află că a fost excomunicat, iar clericii au hotărît ca după încetarea sa din viață el să nu aibă dreptul de a fi înmormîntat decît în afara cimitirului, dramaturgul, respingînd parcă și ulterioara revocare de către Ludovic a acestei decizii, rostește cu dispreț : „Nu am nevoie de cimitirul lor, scuipe pe ceea ce au hotărît!“ Monologul înlocuiește astfel, în piesă, relatarea, existentă în roman, a celor întîmplate după moartea protagonistului, între-

gind astfel imaginea unui Molière ateu convins.

Înfrînt, dar și fortificat de aflarea unor adevăruri crude, Molière trece pragul celui de-al patrulea act al piesei. Ca o vestitoare a morții în cale îi apare, de două ori, o călugăriță, înveșmîntată în negru. Presimțindu-și sfîrșitul, el o alungă, dar călugărița revine...

Acest ultim act al piesei îl readuce pe spectator în ambianța pe care o întîlnise în actul întîii, adică la „teatrul“ lui Molière. Trupa acestuia interpretează acum comedia *Bolnavul închipuit*. Evenimentele „reale“ însă vor interveni cu brutalitate în desfășurarea spectacolului și vor transforma comedia într-o farsă tragică, căci rolul bolnavului închipuit va fi interpretat de cel care este bolnav cu adevărat.

Dacă în actul întîii al piesei la „teatrul“ lui Molière fusese prezent și regele, iar publicul aplaudase cu frenezie, participînd la triumful dramaturgului, în actul final, întreaga situație apare răsturnată, la baza tuturor evenimentelor aflîndu-se acum ostilitatea regelui. Înștiințat că mușchetarii regelui au pătruns în „teatru“ și l-au ucis pe portar, astfel încît însăși viața dramaturgului este în pericol, Molière gîndește că ar fi mai înțelept să contra-mandeze spectacolul.

Dar a contra-manda un spectacol, a renunța la joc, sînt fapte incompatibile cu firea comedografului. Pentru un dramaturg, a-i răpi scena înseamnă a-i răpi viața. Molière nu cedează: cortina se ridică și piesa va fi jucată.

Cîteva minute mai tîrziu, cînd Molière „cade caraghios“ pe scenă, „publicul“ din sală izbucnește în rîs, considerînd că gestul face parte din spectacol. Apoi, interpretînd moartea lui Molière drept o „prefăcătorie“, cere cu brutalitate „banii înapoi“.

Astfel își încheie Molière zbuciumata sa viață. Această scenă a morții în teatrul căruia el îi închinase întreaga existență și îi dăruise strălucire prin forța geniului și voinței sale, conferă piesei valori de autentică tragedie.

Revenindu-și din șocul provocat de prăbușirea pe scenă a celui care interpretase rolul „bolnavului închipuit“, Moirron și contele d'Orsigny (adversar înverșunat al lui Molière), se apropie unul de celălalt ridicîndu-și amenințător spadele. Ajungînd însă în preajma trupului

neînsuflețit al lui Molière, ei renunță la luptă și se depărtează spre colțurile opuse ale scenei.

În final apare din nou, ca și în actul întâi, „cronicarul“ Lagrange. După ce înscrie în cronica sa data funestă de 17 februarie, el comunică publicului că directorul „teatrului“ a încetat subit din viață și adaugă : „...motivul l-a constituit dizgrația regelui, precum și Cabala cea întunecată“. Drept simbol al durerii, el va înscrie pe fila cronicii o mare cruce neagră.

Revenind la prologul romanului *Viața domnului de Molière*, se cuvine evidențiată polemica lui Bulgakov cu autorii altor biografii, anterioare, ale dramaturgului francez, — Georges Sand, V. Zotov, — privind ultimele momente ale vieții acestuia, ironizînd finalurile biografiilor amintite, care prezintă ori pe prințul Condé oferind sprijinul său lui Molière aflat pe patul de moarte, ori pe rege care, impresionat de încetarea din viață a comedio-grafului, rostește : „Molière e nemuritor“ etc. Spre deosebire de acești autori, Bulgakov oferă imaginea sfîrșitului tragic al unui geniu, istovit de lupta pentru afirmarea sa pe tărîmul artei.

Bulgakov a operat în textul piesei o serie de modificări. Astfel, în prima variantă, îndată după încetarea din viață a lui Molière, cronicarul Lagrange nota următoarele : „Ce anume i-a pricinuit moartea ? Dizgrația regelui sau Cabala cea neagră ?“ (Stă pe gînduri) „i-a pricinuit-o destinul“. A fost refăcută și scena luptei dintre Moirron și d'Orsigny. În exemplarul ce poartă numărul 1327 al piesei, marchizul îl ucide pe Moirron lîngă corpul neînsuflețit al lui Molière. Primele două variante par a fi fost mai izbutite decît cele care le-au urmat. Astfel, noțiunea de „destin“ era menită să cuprindă sensuri mai numeroase, ce nu se puteau reduce doar la dizgrația sau uneltirile „cabalei“. Intervenția a fost realizată tocmai în scopul de a evidenția raportul Molière — Rege — „cabală“. În acest fel, în afara textului final al piesei au rămas o serie de evenimente și atitudini, determinate de firea lui Molière, care ar fi putut clarifica și întregi noțiunea de „destin“, ele rămînîndu-i necunoscute spectatorului. Iar uciderea lui Moirron de către d'Orsigny ar fi fost o consecință mult mai logică a celor integrate în

acțiunea piesei, decît finalul ei „alb“, care a căpătat astfel un iz de melodramă.

Din postfața lui K. Rudnițki la volumul *M. Bulgakov. Drame și comedii*, reiese că, răspunzător pentru necazurile scriitorului privind cea dintîi punere în scenă a *Cabalei bigoților*, este regizorul N. Gorceakov, care n-ar fi înțeles intențiile autorului și ar fi denaturat, astfel, sensurile piesei. Însă nu aici trebuie căutate motivele nemulțumirii autorului. De altfel, dintru început, intențiile lui Bulgakov n-au fost acceptate de către însuși Stanislavski. Acesta, bazîndu-se pe „impresiile sale din timpul școlii“ (?!), dorea să vadă în figura eroului central al piesei un geniu ale cărui trăsături se amplifică și se multiplică de la o scenă la alta. Bulgakov nu a fost de acord cu soluțiile propuse de Stanislavski și de aceea a refuzat în termeni categorici să aducă vreo modificare piesei. Cele mai dificile s-au dovedit a fi repetițiile organizate în lunile martie-aprilie 1935, la domiciliul lui Stanislavski. Pe 17 (!) aprilie 1935, Bulgakov îi trimite lui N. Gorceakov o scrisoare oficială : „Avînd în vedere totala destrămare a ideii de bază a dramei, precum și încercările de a alcătui în locul piesei mele, acceptată de teatru, o altă piesă, refuz categoric să aduc modificări lucrării *Molière...*“. O săptămîină mai tîrziu, scriitorul, acuzînd o nevralgie, a solicitat teatrului un concediu de două săptămîni.

Datorită modului diferit de a înțelege ideea de bază a dramei, rolul lui Molière n-a mai fost interpretat, — așa cum se preconizase inițial —, nici de către actorul Tarhanov, nici de către Moskvîn. Repetițiile piesei au reînceput, de astă dată, sub conducerea artistică a regizorului V. Stanițîn, iar premiera ei a avut loc la 15 februarie 1936, cu o scenografie semnată de P. Viliams.

În ciuda succesului de care s-a bucurat la publicul spectator, piesa a fost scoasă din repertoriul M.H.A.T.-ului după numai șapte reprezentații. Reacția criticii a fost negativă, iar ziarul „Pravda“, prin articolul său de fond din 9 martie 1936, acuzîndu-l pe autor că a denaturat și minimalizat figura lui Molière, a declarat fals întreg conținutul piesei. Aprecierile apărute în presă au coincis în linii mari cu opinia lui K. Stanislavski.

Firește că astăzi toate aceste acuzații aduse piesei bulgakoviene nu mai pot fi luate în seamă. Ea a dăinuit și va dăinui ca oricare altă operă de înaltă valoare artistică.

Textura intimă a *Cabalei bigoșilor*, se află la temelia succesului autorului, care a reușit să realizeze un echilibru perfect între cele două componente structurale ale piesei : adevărul istoric și ficțiunea. Ficțiunea bulgakoviană nu alterează însă datele biografiei lui Molière și nu creează noi versiuni, modificate, ale diferitelor evenimente colaterale, ci introduce o serie de elemente, imaginate de autor, menite să completeze ori să aprofundeze motivarea psihologică a comportamentului diverselor personaje.

Bulgakov pornea de la premisa că Molière este o personalitate bine cunoscută de spectatori, că geniul său nu mai necesită pledoarii în acest sens, astfel încît în piesă acest adevăr apare ca fiind subînțeles sau, mai bine zis, de la sine înțeles ; a-l mai comenta ar fi însemnat, după părerea autorului dramei, a forța uși deschise. Scriitorul acordă interes îndeosebi aspectelor insuficient elucidate ale vieții lui Molière și care fac posibile multiple soluții și interpretări în plan artistic. Fiind un dramaturg înzestrat cu un foarte dezvoltat „simț“ al scenei, Bulgakov a selectat din biografia lui Molière situațiile cele mai conflictuale, care să-i permită a structura „nervul“ unui spectacol teatral, dinamic, eliberînd piesa din spectrul unei palide succesiuni de tablouri de cronică dramatizată.

Este interesant de remarcat, totodată, modul în care dramaturgul, evitînd realizarea unor scene de masă sau a unor replici declarative privind epoca respectivă sau istoria în general, plasează fiecare fragment al acțiunii din piesă pe coordonate temporale de o mare precizie. Nu este vorba numai de costumele actorilor, decorurile ori limbajul personajelor ci, în primul rînd, de caracterele acestora, prin intermediul cărora spectatorul înțelege că evenimentele ce-i sînt prezentate au loc într-adevăr în secolul al XVII-lea, că ele se petrec într-adevăr la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Astfel, o replică a suveranului, adresată lui Molière : „Franța șade în fotoliul din fața dumneavoastră... ea mănîncă un pui și nimic n-o tul-

bură", îi trezește spectatorului, amintirea personajului real, cunoscut în istorie și prin celebra sa replică : „*L'état c'est moi*". Spre a întări această percepție de idei, personajul Molière se grăbește să „localizeze" cuvintele suveranului : „O, sire, în întreaga lume numai Majestatea Voastră vă puteți exprima astfel !". Scriitorul V. Nemirovici-Dancenko remarcă „extraordinara capacitate a lui Bulgakov de a-l ține încordat pe spectator". Într-adevăr, în selectarea faptelor semnificative din biografia lui Molière, dramaturgul a acordat atenție și intrigii, oprindu-se asupra unor evenimente și situații din cele mai interesante, cum ar fi, spre exemplu, momentul în care Molière își rostește poemul improvizat în cinstea suveranului, căsătoria cu Armande, care face posibilă ticluirea ulterioară a denunțului, spovedania Madeleinei, ce confirmă indirect acest denunț, aprobarea de către rege a montării lui *Tartuffe* și, ca o consecință a acestui acord, campania dezlănțuită de clerici împotriva lui Molière etc.

În același timp, valențele filozofice ale piesei fac posibilă o aprofundare sub raport gnoseologic a viziunii spectatorului asupra diverselor probleme ale existenței, întrucât fiecare eveniment, fiecare acțiune a personajelor din *Cabala bigotilor* prezintă evidente opoziții interne, reproduce cu fidelitate contradicțiile dialectice ale realității obiective, fără a impieta însă prin aceasta asupra valorii discursului artistic, care, la toate nivelele piesei, capătă astfel o remarcabilă cursivitate, limpezime și forță de convingere.

Se poate spune că toate evenimentele ce se petrec pe scenă contribuie treptat la deplina edificare a lui Molière în ce privește propria sa viață, locul hărăzit de destin în societatea epocii. Fiecare din aceste evenimente, evoluind în cadrul unei acțiuni unitare, își capătă o finalizare logică ; întreg actul al patrulea reprezintă la rîndul lui o succesiune complexă și unitară, în același timp. Nici o circumstanță nu-l mai poate influența pe protagonist ; sînt precizate toate relațiile sale cu celelalte personaje și i se dezvăluie toate simpatiile și antipatiile. Ca și cînd ar fi căpătat o libertate totală, Molière este scutit de orice presiuni, astfel încît acțiunile sale ulterioare nu se vor mai supune nici unei ingerințe venite

din afară. În această scurtă perioadă de timp, el devine cu adevărat stăpînul propriului său destin, respingînd pînă și șansa de a se salva, adică de a se refugia în Anglia. Căci el, Molière, nu poate să trăiască și să creeze decît în Franța. El nu cedează, după cum am văzut, nici în momentul cînd află că portarul teatrului său a fost ucis, că teatrul este pe cale de a fi devastat și că însăși viața lui e în pericol, ci se decide să rămînă pe scenă și să-și joace rolul pînă la sfîrșitul spectacolului. Or, această atitudine conferă, într-adevăr, piesei evidente tonalități de tragedie. Umorului întîlnit în romanul avatarurilor lui Molière, îi ia locul astfel o acțiune încărcată de dramatism, cu un final tragic. Lagrange care zugrăvește inițial, în paginile cronicii sale, crinul alb al regalității, — simbol al triumfului lui Molière —, își încheie cronica cu o mare cruce neagră, — ca simbol al spaimii și disperării —; aida corului existent în tragediile antice, Lagrange întruchipează conștiința trupei.

În nici una din celelalte piese bulgakoviene nu întîlnim un personaj a cărui structură sufletească să fie constituită dintr-un mozaic atît de bogat în culori și nuanțe. Aparent, destinul său depinde de nenumărate capricii și circumstanțe, la care reacționează de fiecare dată potrivit temperamentului. Molière este înfățișat cînd în chip de personaj umil, servil față de suveranul său, cînd în ipostază de individ aspru și nedrept față de cei aflați în preajma lui, dar și naiv, neînfricat și, totuși, plin de spaimă, calm și irascibil, ori blînd și neînduplecat, pînă la cruzime. Molière se metamorfozează perpetuu, menținîndu-se într-un raport deosebit de sensibil cu multiplele evenimente cărora este nevoit să le facă față. Dar pe măsură ce acțiunea continuă, distanța dintre protagonist și spectatori se diminuează continuu, cei aflați în sală participînd tot mai intens la multiplele și atît de diversele sale trăiri sufletești. Luînd contact, îndeaproape, prin intermediul „secretelor“ profesionale ale autorului, cu neobișnuitul și inconfundabilul univers spiritual al lui Molière, spectatorul constată că acesta reprezintă totuși o entitate perfect unitară, că în orice împrejurare, în fața oricărui eveniment ce se produce pe scenă, Molière rămîne, de fapt, credincios sînei, proprii sale firi

aflată într-o permanentă, dinamică mobilitate, particularitățile caracterologice ieșind în evidență mai ales în cazul puternicelor zguduirii sufletești. Această „descifrare” psihologică a protagonistului constituie unul din factorii principali care ne determină să considerăm *Cabala bigoților* drept una dintre culmile dramaturgiei lui Bulgakov.

În același timp, prin întreaga desfășurare a acestei drame, autorul ne conduce la ideea că suferința a constituit și ea un factor prin care Molière și-a câștigat dreptul la nemurire. În scena finală, dramaturgul nu *consemnează* moartea lui Molière, ci *prezintă* spectatorilor ultimele clipe ale vieții acestuia. Astfel este clădită puntea invizibilă ce leagă între ele secolele al XVII-lea și al XX-lea, care-i oferă scriitorului posibilitatea de a reuni personajele dramei și pe spectatori în cercul comun al unei problematici general umane.

Se remarcă faptul că și în structura personajelor se simte tendința, proprie lui Bulgakov, de a le grupa potrivit fie asemănării, fie contrastului existent între ele, procedeu care conferă întregii piese un aspect echilibrat și armonios. Pe principiul contrastului sînt structurate două dintre personajele feminine ale dramei, Madeleine și Armande, sau cei doi discipoli ai lui Molière, fidelul Lagrange, „conștiința” trupei, și trădătorul Moirron, care, în cele din urmă, este iertat de patronul său, iar pe principiul asemănării sînt asociați agresivul d'Orsigny și arhiiepiscopul Charonne, personaje între care există deplină înțelegere. Însuși Molière este dublat într-un mod comic de către actorul ratat Bouton, cunoscut mai ales ca servitor al comedigrafului, în timp ce anumite calități ale lui Ludovic, cum ar fi sentimentul dreptății, își găsesc o expresie sui-generis în persoana sarcasticului bufon de la curte. Bufonul este o creație interesantă, deloc tradițională; „sarcina” sa nu constă în a spune regelui adevărul, ci în a spune adevărul în numele regelui, întruchipînd, în anumite împrejurări, însăși conștiința suveranului.

Privită în ansamblul ei, *Cabala bigoților* conține mai puține procedee „cinematografice”, decît *Fuga* sau *Ivan Vasilievici*, întrucît materialul și tema au impus alte re-

zolvări, mai apropiate de modelele clasice. Păstrarea celor patru acte, câte numără piesa, nu i-a afectat însă dinamismul, fapt ce poate fi explicat prin conflict, un conflict care nu diminuează pe parcursul acțiunii, ci dimpotrivă, crește tot mai mult în intensitate. Modalitățile formal-compoziționale utilizate în *Cabala bigoților* indică totuși, existența unor susținute reflecții prealabile ale dramaturgului privitoare la locul și rolul în piesă al acestor procedee.

În actul întâi al dramei predomină „prim planul“, în momentul triumfului lui Molière, acțiunea fiind localizată pe scena „teatrului“ său, cu decoruri neschimbate pînă în finalul actului.

Spre deosebire de acesta, actul următor cuprinde două episoade. Aici, Molière se mai bucură încă de bunăvoința regelui, dar întreaga situație începe să prezinte fisuri adînci : spectatorul îi descoperă inamici puternici, aflați în preajma suveranului. Pînă și aprobarea reprezentării pe scenă a lui *Tartuffe* e o acțiune temporară, nesigură, căci depinde de viitoarea „bună purtare“ a comedio-grafului.

În actul al treilea „planul general“ predomină, în schimb ritmul piesei devine din ce în ce mai alert, subliniat de numărul sporit al episoadelor, acțiunea petrecîndu-se în trei locuri diferite. Molière este atacat de pretutindeni : nu numai de inamicii săi, dar și de propriile sale suferințe. După audiența la rege, spectatorul îl vede zdrobit, atît fizic cît și moral. Confruntarea își continuă însă demersul implacabil. Molière nu izbuteste să evite primejdia. Condamnarea sa la moarte nu este semnată doar de inamicii săi, ci și de propria lui maladie, mult agravată de evenimentele care au avut loc între timp.

Actul al patrulea evidențiază un „prim plan“ precum-pănitor ca proporții față de cele anterioare. Este vorba de monologurile unui Molière care, ajuns, după cum spuneam, la înțelepciune, la reconsiderarea propriei sale existențe, meditează la recenta sa convorbire cu suveranul : „O, sire, unde ați mai putea găsi un alt lingău de talia lui Molière ? Cauza a constituit-o *Tartuffe*... Datorită lui m-am umilit... Am crezut că am să găsesc în

Majestatea Voastră un aliat... Și l-am găsit, mai încăpe vorba ?!

Acutitatea confruntărilor prezentate în cadrul acțiunii, amplitudinea oscilațiilor ce caracterizează destinul personajelor, evidenta interdependență a multiplelor raporturi conflictuale, evoluția implacabilă a acestor raporturi, desfășurarea rapidă a conflictului major al dramei, culminarea lui și finalul său tragic reprezintă aspectele cele mai de seamă ale acțiunii piesei, ale structurii sale imagistice.

Apariția acestei creații bulgakoviene a anticipat sensibil proclamarea în prima jumătate a celui de-al patrulea deceniu a principiului „shakespearizării” în dramaturgia sovietică. Din acest moment, au devenit mai vizibile ca oricând scăderile acelor piese în care actualitatea politică a temelor nu reușea să compenseze caracterul lor cerebral, dogmatic, absența din cuprinsul lor a unor trăiri autentice, convingătoare. Conform unora dintre exegeți, în artă „începuse un proces general de prezentare a realității în întreaga ei plasticitate, bogăție de nuanțe și plenitudine emoțională”. În practica artistică a dramaturgilor sovietici s-a făcut simțită dorința de a întocmi o sinteză a realizărilor, de a face un bilanț al performanțelor obținute în arta scenică. De aici și revenirea la Shakespeare, meditațiile și dezbaterile în jurul operei sale, efortul de a da o nouă interpretare elementelor care alcătuiesc universul său artistic. Căci prin capacitatea sa de a înfățișa cele mai profunde trăiri omenesti, cele mai furtunoase temperamente, cele mai nestăvilite patimi și pasiuni în cadrul unor acțiuni marcate de aceeași vigoare a talentului și imaginației creatoare, Shakespeare îi invita pe dramaturgi să-și orienteze căutările spre marile profunzimi ale sufletului omenesc, iar *Cabala bigoților* nu a făcut decât să răspundă, în mod fericit acestei chemări spre adevărata artă.

★

★

★

La patru ani de la realizarea *Cabalei bigoților*, în preajma centenarului morții lui Pușkin, Bulgakov începe să scrie o nouă piesă, care avea să poarte titlul *Ultimele*

zile (Pușkin). Un an mai târziu, adică în luna septembrie 1935, piesa a fost finisată, dar lumina rampei n-a văzut-o decât în anul 1943, fiind pusă în scenă la M.H.A.T., cu prilejul împlinirii a trei ani de la moartea lui Bulgakov. Așa cum remarcă unii critici literari, prin realizarea acestei piese, Bulgakov a găsit o posibilitate de a discuta din nou pe marginea temei sale preferate, adevărată obsesie literară bulgakoviană și anume dreptul scriitorului de a avea opinii proprii cu privire la artă și la viață. În cele trei lucrări cu caracter istoric, ai căror protagoniști sînt Molière, Pușkin și Don Quijote, adaugă aceiași comentatori, Bulgakov „s-a folosit de trecut spre a-și exprima atitudinea față de viața contemporană“.

Scriitorul își propusese să elaboreze o piesă despre ultimele zile ale lui Pușkin în colaborare cu V. Veresaev, care dispunea de materialul documentar adecvat. După numai șase luni însă, s-a constatat că cei doi autori au opinii mult diferite în legătură cu viitoarea piesă, astfel încît, în luna august 1935 ei decid să realizeze fiecare propria sa variantă, însă, în decembrie 1935 Veresaev îl înștiințează oficial pe Bulgakov că renunță la această colaborare⁸.

Correspondența dintre cei doi scriitori, referitoare la problema amintită s-a păstrat pînă astăzi și prezintă interes din două motive. Pe de o parte, această corespondență contribuie la clarificarea atitudinii lui Bulgakov privitoare, în general, la realizarea unor opere dramatice cu subiect istoric, iar pe de altă parte, aceasta aduce lămuririle necesare privind motivele nereprezentării piesei în cauză, deși fusese destinată punerii în scenă cu ocazia centenarului morții lui Pușkin.

Unul dintre motivele de divergență ivite între Bulgakov și Veresaev a constatat în modul diferit în care apreciau cei doi raportul dintre adevărul istoric și ficțiune. Veresaev, bun cunoscător al vieții și operei lui Pușkin, insistă în scrisorile sale asupra respectării stricte a faptelor istoricește confirmate, orice abatere de la acestea ducînd, în viziunea lui, la denaturarea impresiei artistice a operei. Fără a renunța la atenția și seriozitatea cu care s-a apropiat întotdeauna de adevărul istoric, Bulgakov insistă totuși, asupra dreptului scriitorilor de a

întregi în opera lor, cu ajutorul imaginației, anumite personaje sau evenimente, îndeosebi cînd datele documentare, referitoare la acestea, sînt insuficiente sau contradictorii. Controverse aprinse a stîrnit în special figura lui D'Anthès. Bulgakov notează următoarele : „Doresc să introduc în piesă o variantă originală a lui D'Anthès... nu se poate ca cel ce a fost cauza morții tragice a lui Pușkin să pară un ofițeraș de operetă... Ar fi o umilință pentru Pușkin să aibă, în piesă, niște parteneri neserioși, ușuratici...⁹. Apoi, adresîndu-i-se lui Veresaev : „Dumneata nu faci decît să introduci într-o tragedie fragmente din diverse manuale“, conchide : „Ceea ce scrii dumneata nu este o piesă !“.

Controverse s-au iscat și cu prilejul selectării materialului necesar piesei, criteriul principal pentru Bulgakov constituindu-l „caracterul activ din punct de vedere dramatic“ al fiecărei scene, structura corectă în plan dramaturgic a întregii piese. În scrisoarea din 16 august 1935, trimisă coautorului său, Bulgakov se opune categoric „autodemascării“, pe parcursul acțiunii, a personajelor din viitoarea operă. Comentînd corecturile efectuate de V. Veresaev în paginile variantei sale (cei doi autori procedau inițial la lectura reciprocă a variantelor elaborate) dramaturgul scrie : „Toate nodurile piesei pe care eu le-am înnodat cu atîta greutate, exact acele puncte în care eu m-am străduit să evit atacurile frontale, Dumneata le-ai trecut în revistă și le-ai «dezlegat» cu o desăvîrșită precizie, ceea ce a făcut ca personajelor să le cadă veșmintele și, pretutindeni unde piesa opera cu subtilități, dumneata ai pus puncte groase pe i-uri“.

Scriitorul repetă aproape în fiecare din scrisorile sale că este adeptul creării unor personaje complexe și un adversar hotărît atît al „măștilor“, al împărțirii schematice a eroilor în „buni“ și „răi“, cît și al lămuririlor exagerate privitoare la fiecare personaj în parte. Un exemplu elocvent în acest sens îl poate constitui, printre atîtca altele, modul subtil și laconic totodată în care el prezintă spectatorului un aspect al atitudinii țarului Nikolai I față de eroul piesei. Maestru neîntrecut al detaliului, dramaturgul izbuteste să redea printr-un amănunt aparent nesemnificativ ostilitatea suveranului, pe care acesta încearcă

cu grijă s-o mascheze. Într-un dialog cu poetul Jukovski, țarul, contrariat de faptul că Pușkin a venit la un bal îmbrăcat în frac și nu în uniformă de *kamer-junker*, remarcă cu malițiozitate : „Poate că se pregătise împreună cu alți liberali să porceadă la „*Convention Nationale*“ și a nimerit la bal din greșeală ?“

Veresaev, probabil că n-a fost de acord cu un asemenea mod aluziv de a vorbi despre sentimentele țarului, căci, referindu-se chiar la acest detaliu i-a scris dramaturgului, la 22 august 1935, următoarele : „Dumneata l-ai făcut pe Nikolai I să-și verse furia numai asupra... fracului lui Pușkin !“ ; Veresaev continuă : „Sursa divergențelor dintre noi mi-a devenit clară. Este neputința Dumitale organică de a vedea aspectul social al tragediei lui Pușkin... eu însă îmi rezerv dreptul... să lupt pentru eliminarea din splendida Dumitale piesă... a încălcărilor adevărului istoric și pentru evidențierea fundalului ei social“¹⁰.

În vara anului 1935, Bulgakov, care semnase în numele amîndurora contracte cu cîteva teatre, începe să fie vizibil îngrijorat de soarta colaborării sale cu Veresaev. În toamna aceluiași an, el îi va scrie : „Acum, cînd sîntem în pragul importante etape de prezentare a piesei noastre unor teatre, este cazul să ne abținem în orice ocazie, inclusiv în scrisori, de a ne critica reciproc, cu asprime, modul de elaborare a acestei lucrări, și de a discuta cu aceeași asprime motivele acestei critici. Altfel, în jurul piesei ar putea să se creeze o atmosferă nesănătoasă, care ar putea periclita punerea ei în scenă... Cei care ne-au ascultat piesa pot deveni uneori sursa unor zvonuri deloc binevenite, și care ar putea să dăuneze viitoarei ei montări...“¹¹.

Aici ar trebui căutate motivele care au făcut ca, în pofida contractului încheiat, teatrul „Vahtangov“ să nu monteze piesa cu prilejul centenarului morții lui Pușkin.

Între cei doi virtuali coautori, divergențele au lipsit doar într-un singur caz. Este vorba de propunerea făcută de Bulgakov ca în această piesă, Pușkin să nu figureze printre personaje, iar ideea de bază a operei, — afectîndu-i, implicit, și structura compozițională —, s-o constituie marea înșingurare a geniului.

Cu privire la motivele care l-au determinat pe dramaturg să nu-l includă pe Pușkin printre personaje, au fost avansate, pînă în prezent, trei supoziții : 1) autorul a încercat să evite reeditarea eșecului încercat anterior cu piesa despre Molière, unde considerase că nu este necesar ca protagonistul să sufere vreo „evoluție“ (procedeu solicitat, însă, de Stanislavski); 2) absența lui Pușkin din rîndul personajelor a fost dictată de tactul artistului, care știa că fiecare spectator rus poartă în minte imaginea unui Pușkin „al său“ : 3) Bulgakov avea sentimentul că sarcina, pe care și-o asumase, îi va întrece puterile.

Nici una dintre aceste supoziții nu poate satisface pe deplin. Nu este exclus, firește, ca autorul să fi ținut seama de experiența amară legată de *Cabala bigoților*, să fi evitat incursiunea în universul tainic al spectatorilor, cărora drama dispariției lui Pușkin le trezește, încă din adolescență, reacții din cele mai personale, să fi încercat, în fine, și o anumită timiditate în fața unei sarcini atît de dificile. Așa cum nu este exclus, credem, ca în afara acestor considerente să fi existat încă unul, de ordin strict dramaturgic.

Elaborînd *Ultimele zile (Pușkin)*, Bulgakov a avut la dispoziție, — pentru documentare prealabilă —, studiile privind biografia și scrierile marelui clasic rus, existente în acea vreme¹². El a mai ținut seama, probabil, și de informațiile privitoare la Pușkin, de care dispunea publicul spectator, precum și de felul în care știa că apreciază acesta atît evenimentele din viața poetului, cît, — mai ales —, înalta valoare a operei marelui clasic. Ca atare, dacă nici în piesa anterioară dramaturgul n-a socotit necesar să insiste asupra geniului lui Molière, cu atît mai mult a evitat s-o facă privitor la Pușkin. În felul acesta, excluzînd din sfera preocupărilor sale necesitatea de a înfățișa evoluția geniului poetic al lui Pușkin, el și-a concentrat întreaga atenție asupra ultimelor zile din viața poetului, oferindu-i un cadru verbal și oprindu-se asupra motivelor și împrejurărilor morții acestuia. Nu prezentarea unei personalități istorice văzută prin prisma evoluției sale, nici amplitudinea oscilațiilor la care îi este supusă viața și creația, ci portretul unui geniu aflat

în fața unei morți tragice, precum și comentarea prin mijloace artistice a consecințelor morții sale. Deși piesa prezintă toate componentele unei drame clasice, — expoziție, conflict, deznodământ —, ea constituie în întregime un deznodământ tragic, și nu numai al ultimelor zile, ci al întregii vieți a lui Pușkin ; o asemenea viziune a modului de a structura drama face inactivă sub aspect dramaturgic și, deci, inutilă, pentru întreaga acțiune din piesă, prezența pe scenă a eroului ei central. Drept urmare, Bulgakov a distribuit, pe de o parte, pe acel „loc vacant“ o serie de alte personaje (ba chiar a introdus — în actul al patrulea — și o scenă de masă), iar pe de altă parte, folosind procedeul „reflectării în oglindă“, a prezentat figura poetului prin intermediul unor convorbiri, aprecieri și controverse ale celorlalți eroi ai dramei, atît adversari, cît și prieteni ai lui Pușkin.

Posibilitatea, oferită de dramaturg fiecăruia dintre personaje, de a-și exprima opiniile, — de ordin personal, literar sau politic —, despre Pușkin, amplifică și mai mult impresia privind marea însingurare a poetului. Într-adevăr, originala concepție a piesei face ca poetul să nu răspundă la replicile inamicilor săi, să nu le descopere comploturile, să nu le zădărnicească intrigile, singurul său gest, constatat din derularea evenimentelor, fiind acela de a tăia dintr-o lovitură încîlcitul nod gordian al intrigilor, obligîndu-l pe D'Anthès-Heeckeren la duel.

Dar pînă și această unică acțiune se supune concepției generale asupra structurii dramei : spectatorul nu cunoaște cînd, unde și în ce împrejurări a fost înaintată provocarea la duel ; publicul îi află conținutul din lectura baronului Heeckeren. Și totuși, misiva izbutește să limpezească alte cîteva aspecte privitoare la personalitatea poetului, fiind apreciată de către spectator, în primul rînd, ca o finalizare logică a tuturor acțiunilor îndreptate pînă atunci împotriva lui Pușkin și a soției acestuia. Orice om își trăiește deziluziile potrivit caracterului și sensibilității sale, orice om reacționează într-un mod personal la intrigile adversarilor. Autorul piesei, sprijinindu-se și pe cele cunoscute de către spectatori, le demonstrează aici cît se poate de convingător că poetul *nu putea* să procedeze altfel. Tocmai de aceea și scrisoarea adre-

sată baronului Heeckeren a fost alcătuită în așa fel, încît să excludă posibilitatea oricărei scuze, a oricărei soluții, în afara duelului¹³. Prudența nu-l caracterizează pe protagonist; în subtextul scrisorii, ce vădește iritarea poetului transpare replica: „Așa nu se mai poate!“ Mereu prezentă în scenă prin intermediul altor personaje, figura lui Pușkin ilustrează, o dată mai mult concepția artistică a lui Bulgakov cu privire la destin, pe care îl vede ca pe o interdependentă dialectică dintre caracter și circumstanțele momentului istoric, dintre temperament și caracteristicile specifice epocii.

Geniului tragic al lui Pușkin, îi sînt opuși adversari puternici: tiranicul mecena Saltîkov, dramaturgul Kukolnic, adversarul literar al lui Pușkin, cei doi Heeckeren, tatăl și fiul (lui D'Anthès fiindu-i atribuite trăsături funest-byroniene), prințul Dolgorukov, plin de ură față de cei din jur, Benkendorf, ministru de interne și șef al jandarmeriei, în fruntea acestei întregi liste aflîndu-se însuși țarul Nikolai I. Se poate spune fără exagerare că ostilitatea față de Pușkin se manifestă în întreaga înaltă societate petersburgheză, iar D'Anthès, primit cu afabilitate în cele mai bune familii ale capitalei, este un reprezentant tipic al acestei „plebe mondene“. În concluzie, duelul lui Pușkin cu D'Anthès se transformă într-o ultimă încercare a poetului de a-și salva onoarea și demnitatea, alternativa nefiind, pentru el, alta, decît moartea.

Absența de pe scenă a eroului principal a facilitat apariția, în structura dramei, a încă unui fenomen interesant și anume, accentuarea rolului jucat de către fiecare dintre personajele secundare ale piesei, realizîndu-se totodată o mai pronunțată interdependentă a acestora. Dacă trăsătura dominantă a figurii eroului central o constituie însingurarea, neacceptarea geniului său de către ceilalți, Bulgakov se străduie să evidențieze gradul de vinovăție al fiecăruia, privitor la moartea lui Pușkin. Sînt decisive nu numai propriile obiective pe care și le urmărește fiecare personaj în parte, ci și raporturile existente între aceste interese. Dacă vina lui Dolgorukov este, din punctul de vedere al *fabulei*, indirectă, judecînd-o prin prisma *raporturilor dintre personaje*, aceasta apare ca fiind cu totul directă. Nikolai I adoptă aparențele unui

om complet nevinovat de tragedia lui Pușkin, „pur-tîndu-i, chiar, de grijă“, însă sistemul raporturilor dintre personaje îl dezvăluie pe țar ca pe un inamic deosebit de periculos. Bitkov, agent informator al jandarmilor, unul dintre personajele imagine ale dramei, nu-i face lui Pușkin „nimic rău“, ba chiar repară o pendulă aflată în casa poetului, informîndu-și din cînd în cînd superiorii despre versurile „eretice“ ale celui pe care trebuie să-l supravegheze. Prin același sistem al raporturilor dintre personaje însă, Bitkov este strîns legat de șeful „Secției a III-a“ a jandarmeriei, Dubelt. Acesta aflîndu-se la rîndul lui, în legătură cu Benkendorf, iar Benkendorf cu țarul, reiese că Bitkov este și el direct răspunzător de moartea poetului, lucru pe care nici măcar nu-l intuiește decît spre sfîrșitul piesei. Conform fabulei, poetul Jukovski, prietenul lui Pușkin, nu-i dorește acestuia decît binele, îi admiră în mod sincer talentul, în timp ce, la nivelul raporturilor dintre personaje, nu-și poate depăși opinia limitată privitoare la geniul poetului, cerîndu-i acestuia să fie „ca toată lumea“, descoperind în comportamentul lui Pușkin reacții pe care le califică drept toane, capricii, o extravaganță ostentativă. Structura acestui personaj mai cuprinde însă și un alt detaliu : este vorba de neîmplinitele aspirații romantice ale lui Jukovski în-suși, de iluziile sale pierdute, fapt ce iese în evidență mai ales în scena în care Natalia Nikolaevna Goncharova, soția lui Pușkin, îi ghicește, folosind în acest scop poemul *Evgheni Oneghin* deschis la întîmplare :

Goncharova (citește) :

„Altor dorinți aflat-am glasul
Și noi tristeți apar din hău,
Dar i-a sunat dorinței ceasul :
De vechi tristeți îmi pare rău.

Jukovski :

Îmi pare rău ?... Da-a, e-adevărat...“.

(trad. A. Calais)

Complexe și insolite sînt și figurile bătrînului baron Heeckeren și a fiului său D'Anthès. Fabula piesei ni-l prezintă pe baron aproape ca pe o victimă : el, om vîrst-

nic, reprezentant plenipotențiar al regatului Olandei, este nevoit să suporte insultele unui nobil rus, care încearcă astfel să-l provoace la duel. Din punctul de vedere însă al sistemului de raporturi dintre personaje tot el, baronul, constituie un veritabil resort, care acționează din umbră asupra relațiilor dintre D'Anthès și Natalia Nikolaevna, deoarece îi vorbește acesteia, în taină, despre sentimentele ce i le nutrește D'Anthès, reproșându-i că se poartă față de el cu răceală și cruzime. Încercînd să precipite evenimentele spre un final tragic pentru Pușkin, baronul se supune, însă, unui risc apreciabil (lucru foarte bine sugerat în piesă): el tremură pentru viața lui D'Anthès, la care ține nemăsurat de mult și care s-ar putea să fie ucis, iar în urma duelului, cariera baronului va avea, în mod vizibil, de suferit. D'Anthès apare drept omul cel mai vinovat, cel care l-a ucis cu mîna lui pe poet. Potrivit raporturilor dintre personaje însă, același D'Anthès nu constituie decît o rezultată a întregului mod de viață al „plebei mondene”; el sugerează o mare doză de afectare, încercînd, neconținut să imite diverși eroi livrești. Asemeni misteriosului Silvio, din cunoscuta povestire a lui Pușkin *Impușcătura* D'Anthès trage cu pistolul într-un tablou și nu exclude, pentru sine, posibilitatea unui final tragic, în urma duelului.

Natalia Goncharova poartă, conform piesei, o mare parte din vină pentru moartea lui Pușkin, în primul rînd datorită faptului că admite și chiar încurajează curtea asiduă pe care i-o face D'Anthès. Potrivit sistemului de raporturi dintre personaje, însă, ea suferă mai mult decît oricare alt erou al dramei. Faptul că nu-și înțelege soțul nu e decît rezultatul absenței sentimentului de dragoste pentru el, în timp ce D'Anthès corespunde pe deplin, în imaginația ei, idealului romantic al amantului plin de pasiune și gata oricînd să-i îndeplinească toate dorințele. „De ce nimeni nu m-a întrebat vreodată dacă sînt fericită? Toată lumea nu face decît să-mi pretindă mereu cîte ceva. Dar a avut, oare, cineva, măcar o dată, milă de mine?” îi sună replica prin care încearcă să răspundă reproșurilor sorei sale Alexandrina. Rezultă din piesă că rolul de „soție a

lui Pușkin“ i se pare deseori a fi o povară de nesuportat, din subtextul altor replici ale ei răzbătînd amărăciunea la gîndul că, tocmai datorită acestui rol, cei din jur acordă mai multă atenție greșelilor sale, decît celor comise de alte doamne din înalta societate petersburgheză.

În comparație cu forțele de care dispun adversarii lui Pușkin, cele ale partizanilor săi sînt mult prea slabe. Nici Alexandrina Goncearova, nici Jukovski, nici valetul Nikita nu izbutesc să exercite asupra poetului nici un fel de influență. Simpla lor compasiune rămîne fără rezultate concrete. Însuși duelul constituie o acțiune independentă de voința lor, căci inamicii personali și cei politici ai poetului acționează în comun.

Caractere de o pronunțată complexitate întîlnim și la numeroase alte personaje implicate în acțiune, cum ar fi Danzas, Kukolnik¹⁴, Bogomazov, Stroganov etc. Complexitatea personajelor ilustrează atît particularitățile procesului imaginilor artistice ale dramei, cît și transfigurarea adecvată a unor fapte și evenimente, dramaturgul reușind să transmită spectatorului, în deplina sa autenticitate, fiorul tragic, aparent de nesesizat, ce însoțește multiple existențe omenești.

„*Ultimele zile (Pușkin)*“, numără mai multe episoade decît „*Cabala bigoților*“, posedă un număr mai mare de personaje (patruzeci), iar evenimentele prezentate sînt mult mai numeroase. Componentele tuturor celor patru acte sînt bine echilibrate și armonizate între ele, tema pușkiniană străbătîndu-le pe fiecare, de la începutul pînă la sfîrșitul piesei. Expoziția demarează chiar în prima scenă a actului întîi : vizita, făcută de un cămătar, familiei poetului, evidențiază situația financiară dificilă, iar scrisoarea anonimă, precum și impertinenta sosire a lui D'Anthès, sugerează limpede fragilitatea relațiilor dintre Pușkin și soția sa. Tema dificultăților financiare va continua în convorbirea celor două surori — Natalia și Alexandrina —, reflectîndu-se, uneori, și în replicile valetului Nikita : („...lui Raoul, pentru lafit, patru sute de rublișoare ; ți-e și groază să te gîndești !... Altă datorie la lăptăreasă : mai mare rușinea !“).

Linia D'Anthès — Natalia Nikolaevna va continua pînă în finalul dramei, evoluînd gradat și fiind subliniată de dialogurile celor două surori, de replicile Nataliei Nikolaevna adresate lui D'Anthès, de convorbirile acestuia cu Heeckeren etc. Acestor dialoguri li se adaugă și avansurile ale însuși țarului, față de Natalia Nikolaevna.

În actul întîi a fost inclusă și scena unui dejun „literar“, ce are loc în salonul lui Saltîkov și unde Kukolnik, adversarul literar al lui Pușkin, încearcă să-i opună acestuia pe Benediktov, căruia îi acordă calificativul de „cel mai mare poet al țării“. Tot aici se poartă discuții privitoare la pretinsa sărăcire a talentului lui Pușkin, — o tentativă evidentă de a-l ucide pe poet și sub aspect literar.

Cele două episoade din care se constituie actul al doilea pot fi considerate drept cele mai importante din piesă. Complimentele și aluziile pe care Nikolai I i le adresează Nataliei Nikolaevna se soldează cu două rezultate: D'Anthès încearcă un puternic sentiment de gelozie, iar prințul Dolgorukov răspindește zvonul privind „coarnele țariste“ pe care le-ar purta Pușkin. De la bal, țarul pleacă direct la „Secția a III-a“ a jandarmeriei, unde îi găsește adunați pe ceilalți inamici ai lui Pușkin: Dubelt și Benkendorf. Este citită poezia „eretică“ a lui Pușkin, intitulată *Puterea laică* inspirată de dispoziția lui Benkendorf de a pune sentinele la un nou tablou al pictorului Briullov, ce înfățișa răstignirea lui Iisus. Este prezentat apoi un raport referitor la confiscarea altor poezii ale lui Pușkin, care circulau în rîndul studențimii. Aceasta reprezintă o primă referire la influența operei poetului asupra tineretului studios.

Două dintre versurile poeziei citite anterior :

„Nu-i lege-n Rusia sărmană,
Ci doar un stîlp și-n vîrfu-i o coroană“,

constituie o provocare directă la adresa țarului, care, încă la începutul actului întîi, îi spusese lui Jukovski: „Eu nu pedepsesc pe nimeni. Pedepsește legea“. Raportului, — prezentat de Dubelt, — îi urmează replica rostită cu o prefăcută amărăciune tot de către țar: „Omul acesta e capabil de orice, în afară de lucruri

bună... Va sfârși rău... și nu va muri creștinește". Prin această scenă, cercul din jurul lui Pușkin se închide și decizia finală este luată. Sesizînd dorința nemărturisită direct a țarului, Benkendorf îi adresează lui Dubelt o replică evident echivocă, privitoare la trimiterea unor jandarmi spre locul unde va avea loc duelul, dar în așa fel încît „oamenii să nu greșescă, cumva, drumul și să se ducă în altă parte“.

În actul al treilea, care conține mai multe episoade, timpul este condensat, acțiunea petrecîndu-se în numai douăzeci și patru de ore. Ritmul acțiunii se accelerează și el. Aici, îl vedem mai întîi pe baronul Heeckeren citind scrisoarea lui Pușkin, apoi duelul, — văzut tot prin intermediul baronului —; asistăm la vizita pe care o face Jukovski la domiciliul lui Pușkin, urmărîm „ghicitul“ profetic al Nataliei Gonțearova și, în sfîrșit, scena în care poetul rănit de moarte este adus în casă.

Deznodămîntul are loc în actul al patrulea, tot la locuința lui Pușkin, unde, după remarca autorului, „obiectele nu se mai află la locurile lor, oglinzile sînt acoperite cu pînză, din stradă auzindu-se în răstimpuri vuietul surd al glasurilor mulțimii adunate“. Numărul atît de mare al celor veniți să-și aducă un ultim omagiu poetului are darul de a-i surprinde nu numai pe inamici, dar și pe prietenii lui Pușkin. Jukovski : „...Mulțimea crește mereu. Cine ar fi putut să creadă ?! Îndurerat e-ntreg poporul!“ Prin replica ei, Alexandrina Gonțearova își mărturisește părerea de rău că Pușkin nu mai poate să vadă această mare mulțime de oameni, iar Dubelt precizează că „după cum au raportat patru-lele, s-au perindat astăzi pe aici patruzeci și șapte de mii de oameni“. Mulțimea se agită tot mai mult, fapt ce culminează prin recitarea poeziei lui Lermontov *La moartea poetului*, scrisă îndată după sfîrșitul lui Pușkin, și prin alocuțiunea antiguvernamentală rostită de un ofițer necunoscut. Urmează reacția jandarmilor : „Din toate părțile răsună fluier“. Ofițerul de jandarmi Rakkeev ordonă ca mulțimea să fie „împinsă înapoi“, dar ea „se dă într-o parte răcnind“. Acestei agitații crescînde și vacarmului îi urmează, prin contrast, o liniște profundă, instaurată brusc, acțiunea încetinindu-și și ea

ritmul: din casă este scos corpul neînsuflețit al lui Pușkin.

Scena finală, pe care Nemirovici-Dancenko a considerat-o ca fiind „de o profunzime deosebită”, înfățișează, la un ceas de noapte, o stație de poștă pierdută undeva, într-un ținut pustiu. Agentul Bitkov, om „aser-vit altora și cufundat în propria-i nimicnicie”, începe, abia acum, să întrevadă legătura existentă între „nevinovata” sa supraveghere a casei lui Pușkin și sfârșitul tragic al poetului. Însoțind sicriul cu corpul neînsuflețit al lui Pușkin, el repetă întruna, abătut: „Oare ce anume mă apasă pe suflet?... Ce gând nu-mi dă pace?” Dramaturgul sugerează, evident, că motivul acestei deprimări îl constituie muștrările de conștiință, convingere încă neclar conturată a agentului, că poartă și el vina celor întâmplate. Aceeași idee o sesizăm și în dialogul ce urmează între Bitkov și nevasta căpitanului de poștă. La întrebarea ei dacă Pușkin a fost executat pentru poeziile pe care le-a scris, agentul răspunde, mai întâi, în silă: „...Ce să înțeleagă o muiere? Tare proastă mai ești!”, dar, după o scurtă pauză, adaugă: „Ba, poate că nu ești proastă... Numai că eu nu i-am purtat pică,... o jur pe sfînta cruce...”

Ultimele zile (Pușkin) prezintă, ca și alte opere scrise pentru scenă de către Bulgakov, elemente ale esteticii cinematografice. Astfel, structura actului al doilea și al treilea urmează principiul „montajului ritmic”¹⁵. La acțiune participă toate personajele principale ale piesei, se iau decizii hotărîtoare pentru soarta lui Pușkin, densitatea acțiunii atinge cote înalte. Dimpotrivă, în ultimele scene ale piesei numărul personajelor scade, iar evenimente deosebite nu mai au loc. Aici, timpul scenic este afectat chinuitoarelor meditații ale eroilor privitoare la gravitatea pierderii suferite, prin moartea lui Pușkin, la vina pe care o poartă fiecare pentru aceasta. Natalia Nikolacvna, Danzas, Jukovski, și chiar agentul Bitkov, încep să-și depășească limitele filozofiei lor „paupere”, conștientizînd treptat rolul de verigă în acest lanț al cauzalităților fatale.

Dramaturgul acordă o mare importanță „tonalității emoționale” a dramei. Astfel, în actul întâi, atmosfera

este dominată de o presimțire a unei nenorociri : penumbrei, ce învăluie locuința lui Pușkin, i se asociază un motiv muzical : o romanță pe versurile lui Pușkin *Amurg de iarnă*. Actul al doilea este orientat spre tema despotismului țarist : apare însuși Nikolai I, cu privirea lui „grea“, muzica este militară, oficială, cu izbucniri stridente. În actul al treilea, tonalitatea se schimbă din nou : locuința cu specific străin, deloc rusesc, a baronului Heeckeren, replicile personajelor reprezentînd nu atît un schimb de informații, cît o înșiruire de aluzii. Acțiunea de aici se desfășoară sub acompaniamentul unor melodii izvorîte dintr-o „Cutie muzicală“ și a împușcăturilor de la Ciornaia Recika — locul duelului. În actul final răsună din nou romanța *Amurg de iarnă*. Își face loc apoi tema morții : se aud tînguitoare cîntări funebre, apoi, ca un hohot al naturii, vîjiitul prelung, atotcuprinzător al viforîței.

Tot de tonalitatea emoțională a piesei aparțin și alte numeroase rezolvări, de factură cinematografică. La îmbinarea unor tablouri din interiorul actelor se recurge la un „enchaînee“ al imaginilor la care se adaugă alternarea simetrică a scenelor cu luminozitate scăzută și a celor ce se petrec în plină lumină. O distribuție similară o are și întreaga gamă cromatică ; scena duelului impresionează prin coloritul ei aparte : lumina roșie a amurgului sugerează sîngele¹⁶.

Bulgakov a izbutit să rezolve și o foarte dificilă problemă de ordin lingvistic : aceea de a-i crea spectatorului iluzia că personajele dramei folosesc modul de exprimare propriu aristocrației ruse din acea vreme. Intenția dramaturgului de a reconstitui din acest punct de vedere specificul epocii i-a reușit pe deplin ; urmîndu-și cu consecvență principiul utilizării în cadrul fiecărei replici a unui limbaj viu, neafectat, el include în vorbirea eroilor o serie de neologisme și cuvinte franțuzești, precum și arhaisme rusești.

O discuție aparte o merită utilizarea în piesă a limbii franceze. De la bun început trebuie spus că autorul nu recurge la redarea integrală în această limbă a replicilor rostite de diferite personaje, ceea ce ar fi și cu neputință, deoarece ar însemna că piesa să fie însoțită și de

o traducere a acestor replici. Și totuși, folosirea limbii franceze de către nobilimea rusă, mai ales de către înalta societate din Petersburg era în acea epocă un fapt curent. Drept urmare, cu excepția a trei sau patru scene din drama bulgakoviană, restul trebuiau să țină seamă neapărat de această stare de lucruri. Cum rezolvă, oare, Bulgakov o asemenea dificilă problemă ?

Chiar în prima scenă din actul întâi, după ce Natalia Goncharova îi adresează cămătarului Șișkin invitația „*Veillez-vous s'asseoir, monsieur*“, acesta îi zice „Parle riuș, madmuazel“, convorbirea continuînd numai în limba rusă. Doar la plecare cămătarul mai rostește în franceză : „Orevuar, madmuazel“. Franceza lui este în mod vizibil alterată : în timp ce Natalia Nikolaevna o vorbește curent, cămătarul, cvasianalfabet, nu poate cunoaște decît vreo cîteva fraze foarte simple. Pronunția sa alterată este evidențiată de autor prin transliterare.

Dar cum puteau fi redată convorbirile dintre Natalia și D'Anthès ? Ele s-au purtat, desigur, numai în franțuzește, mai ales că, așa cum mărturisesc contemporanii, D'Anthès nu vorbea aproape deloc limba rusă. Soluția o descoperim în remarcă autorului la această scenă : „D'Anthès vorbește rusește cu un accent pronunțat“. Se poate observa însă că și construcția frazelor pe care le rostește acest personaj contrazice deseori regulile limbii ruse :

„D'Anthès : Dumneata nu vrei să mă ascuți niciodată.
Dar este o treabă extrem de importantă.
Ar trebui ascuți. Acolo... Da ? Alte țări.
Rostește mie numai un cuvînt și noi fugim“.

Autorul sugerează cu claritate că un asemenea limbaj este un soi de traducere din franceză. Spre deosebire de Șișkin, este alterată aici limba rusă.

Cele două limbi se află încă o dată în opoziție în scena care înfățișează dejunul din casa lui Saltîkov. Kukolnik îi roagă pe cei prezenți să folosească cu toții „limba maternă“, întrucît are de gînd să-l prezinte asistenței pe Benediktov ca pe *cel mai mare poet rus*. El își

întărește propunerea spunînd : „Veți auzi cu toții cum sună limba noastră pe buzele unui poet“.

Discutînd cu Jukovski în limba rusă, Nikolai I folosește cele două cuvinte franțuzești, *Convention Nationale*, datorită inexistenței în acea epocă a unei asemenea noțiuni în viața societății ruse. Plecînd de la balul organizat în casa prințului Voronțov, surorile Gončearov își iau rămas bun de la cei prezenți vorbind numai franțuzește. Pentru Natalia Nikolaevna și D'Anthès folosirea acestor formule seci, oficiale, de politețe, în limba franceză, constituie și un mijloc de a masca faptul că doar cu cîteva minute în urmă au purtat între ei o convorbire confidențială. Cuvinte franțuzești folosește și Bogomazov atunci cînd îi prezintă lui Dubelt denunțul său privitor la Saltîkov. Scopul lui este aici de a reproduce cu exactitate cele rostite de către acesta din urmă la adresa țarului, pe care Saltîkov îl numește „*le grand bourgeois*“.

Limbajul folosit în locuința baronului Heeckeren, nu poartă nici o urmă de artificialitate, accent străin etc., fapt care sugerează că aici este vorba doar de redarea în rusește a limbii franceze folosite *corect* de către interlocutorii în cauză. Cele cîteva cuvinte și expresii franțuzești introduse în dialoguri sînt menite să-i reamintească spectatorului că personajele respective vorbesc, de fapt, franțuzește. De remarcat că una din aceste fraze este tradusă în nota ce însoțește, la subsol, textul dramei, iar alta e dublată în rusește chiar în cadrul replicii pe care o rostește personajul : „*Ne croyez pas de grâce j'ai oublié cela...* Te rog să nu crezi că am uitat acest lucru“.

O frază rostită în franțuzește o întîlnim și într-o replică a lui Jukovski adresată Nataliei Nikolaevna : „*Ma santé est gâtée par les attaques de nerfs*“. Se poate presupune că și aici întreaga discuție dintre cei doi s-a purtat în limba franceză, dar mai curînd că Jukovski a rostit în franțuzește numai această frază pentru a reproduce cu exactitate diagnosticul care i se pusese și care includea un termen de specialitate : „*attaques de nerfs*“. În sfîrșit, introducerea cîtorva fraze franțuzești în replicile celor două surori, Natalia și Alexandrina, este plauzibil motivată de faptul că limba franceză le era foarte bine cunoscută.

Așadar, cele două piese, — *Cabala bigoților* și *Ultimele zile (Pușkin)* —, sînt drame istorice inspirate de viața a două genii aparținînd unor națiuni diferite, care au trăit în epoci diferite, dar pe care îi reunește destinul tragic al amîndurora. Pornindu-se de la această premisă, în ambele piese, pot fi descoperite, la o lectură atentă, o serie de trăsături și situații consonante.

Astfel, atît Molière, cît și Pușkin, — două importante personalități ale artei universale, reformatori în domeniul literaturii și al teatrului —, suferă și își pierd viața, oprimați de regimuri despotice; vina lor constă în aspirația la libertatea creației, la dreptul de liberă exprimare. Personalități sociabile, ducîndu-și viața în mijlocul unor societăți mondene, amîndoi sînt, totuși, niște însingurați. Prietenii lor cei mai fideli (Boileau — Jukovski) nu izbutesc să-i înțeleagă, încercînd, cu cele mai bune intenții, să-i determine să fie „ca toți ceilalți“. În același timp, alienarea celor doi este amplificată de nefericita lor viață personală; iubind niște femei care nu le corespund în plan spiritual, ei nu izbutesc să se facă apreciați și înțeleși. Și într-un caz, și în celălalt este vorba, de fapt, de niște mezalianțe cu urmări tragice¹⁷.

Aceste fisuri din viața familială sînt folosite cu viclenie și ingeniozitate de către inamicii lor personali, politici și literari („falange ale inamicilor“, după cum se exprimă Bulgakov), care își unesc forțele spre a-i lichida pe vizionarii nesupuși și incomozi.

Moartea ambilor artiști aduce mult a asasinat: prin ura și obscurantismul ei, „plebea“ mondenă petersburgheză nu este cu mult mai prejos de sinistra „cabală“ a bigoților. În ciuda faptului că înalta valoare a geniului lor artistic apare cu o limezime desăvîrșită, cei doi creatori nu se bucură, în timpul vieții, de o consacrare deplină, lucru care face să sporească și mai mult vina celor din preajma lor: prin contrast se evidențiază larga audiență și dragostea de care se bucură amîndoi în rîndul maselor populare: Molière este ovaționat de spectatorii săi, la ușa lui Pușkin se adună o mulțime imensă.

În amîndouă piesele este prezentă și tema trădării și a expierii. În *Cabala bigoților*, rolul lui Moirron este structurat de pe aceste poziții; în cea de-a doua piesă,

denunțurile ticluite de agenți nu constituie atît un rezultat al „prăbușirii“ morale, ca în cazul lui Moirron, cît un efect al faptelor inspirate de însăși „profesiunea“ lor. Diferența dintre „înaltul“ informator Bogomazov și umilul Bitkov dispare în momentul cînd și unul și celălalt primesc pentru „oficiile“ lor cîte treizeci de ruble, moment în care Dubelt citează pe un ton didactic și ironic totodată versete din Evanghelie : „Iuda s-a dus să se înțeleagă cu preoții cei mai de seamă și ei s-au bucurat și au căzut la învoială să-i dea bani“.

Se poate vorbi, în sfîrșit, și despre trăsăturile comune ale caracterului celor doi artiști : amîndoi sînt impulsivi, cred în idealuri înalte, nu acordă însemnătate problemelor de ordin pecuniar, sînt torturați de sentimente de gelozie, sînt veseli, irascibili, pătimași, morocănoși, își fac zeci de proiecte, sînt crunt osteniți de vicisitudinile vieții. Aceste asemănări sînt și mai mult scoase în evidență prin trăsăturile care îi deosebesc. Pușkin trăiește într-o altă epocă, în alte condiții, aparține altui tip de cultură. Altele îi sînt relațiile cu suveranul său. Dacă Ludovic al XIV-lea întruchipa ascensiunea puterii absolutiste, Nikolai I reprezenta declinul ei. Nu se poate contesta faptul că regele i-a acordat în repetate rînduri ajutor lui Molière, aducînd nu o dată la echilibru o serie de tendințe opuse ; el acționase, cu aceste privilegii, nu numai în numele absolutismului pe care îl reprezenta, ci și în interesul său personal. Ludovic și l-a apropiat pe Molière pentru ca acesta „să preînălțe gloria regală“ deja existentă. Pînă și capriciile sau toanele acestui suveran își găsesc de cele mai multe ori anumite justificări. Molière își află sfîrșitul la curtea plină de strălucire a unui Rege-Soare. Dimpotrivă, perioada de guvernare a lui Nikolai I reprezintă epoca cea mai sumbră din istoria modernă a Rusiei. Imperiul lui Nikolai I este imens, țarul este însă un meschin, lipsit de larghețea proprie lui Ludovic, incapabil de gesturi generoase. Ipocrit în relațiile cu femeile, cu personalitățile de anvergura unui Jukovski sau a unui Voronțov, el nu-și găsește „liniștea sufletească“ decît la sediul jandarmeriei. Reiese evident din piesă că numai aici, la „Secția a III-a“, personajul în cauză capătă o atitudine mai degajată, ba chiar încearcă o vizibilă „împăcare sufle-

tească". Replicile sale demonstrează și faptul că el „suportă” arta cu dificultate și numai în limitele pe care i le fixează propria sa mentalitate de jandarm. Spre deosebire de Molière, Pușkin își găsește sfârșitul la curtea unui Nikolai Palkin („palka” — bită)¹⁸.

Marele geniu al Rusiei, descendent al unei stirpe nobile a cărei existență numără șase sute de ani, este un demn urmaș al „răzvrătitului neam al Pușkinilor”, fiind lipsit întru totul de servilismul ce se făcea simțit la Molière, dar nu se bucură nici de sprijinul țarului, iscînd ura ascunsă a acestuia. Se naște astfel impresia că, procedînd la modificarea și prescurtarea pieselor sale, căutînd sprijin la potențații vremii, adoptînd o atitudine servilă față de rege și curteni, Molière s-a bucurat de o mai mare libertate de creație decît Pușkin¹⁹. Într-adevăr, lipsa de libertate a poetului rus, pe care ochiul dramaturgului n-o scapă din vedere, capătă în piesă, așa cum s-a întîmplat și în realitate, proporții din ce în ce mai mari, cuprinzînd toate aspectele vieții lui Pușkin și oferindu-i în cele din urmă o singură „libertate”: aceea de a muri. „Colivia de aur” în care ajunge poetul, întors din exil, se transformă curînd într-o sinistră capcană. În acest fel, moartea sa devine în același timp asasinat și sinucidere²⁰.

Viața lui Molière este urmărită în piesă de-a lungul a cîtorva ani, răstimp care facilitează prezentarea triumfului și a decăderii artistului. În piesă nu există treceri bruște de la locuința la teatrul său, aceste locuri par să se identifice, căci eroul este încîntat să se afle printre decoruri și costume, în culisele teatrului pe care îl conduce, familiarizat cu mașinile și mecanismele scenei, iar în fața rampei se simte tot atît de „acasă” ca și la domiciliul său. Adeverata fericire o cunoaște la teatru și tot acolo lasă frîu liber pasiunilor și patimilor sale. Opus acestor imagini, — contrastul fiind chiar foarte pronunțat —, nu este decît sumbrul decor al subsolului în care se adună membrii „cabalei”. Cu această ambianță însă „spațiul molièrean” nu intră într-un contact direct.

În cazul lui Pușkin, situația este cu totul diferită. Acasă la el, poetul încearcă să găsească un adăpost, cîteva clipe de liniște. E drept, fără succes, căci acasă îi sosesc scrisori anonime, D'Anthès pătrunde și el acolo, insul-

tîndu-l, agentul Bitkov răscolește hîrțile poetului, chiar în camera lui de lucru. La domiciliul său Pușkin nu se simte niciodată „ca acasă“. La încetarea din viață a poetului, numeroase personaje vin să-și ia de la el ultimul rămas-bun, camera sa de lucru transformîndu-se într-un cavou. Bulgakov nu fixează personajul în spațiul limitat al locuinței sale, ci îl obligă să traverseze acest spațiu, în răstimpul scenic al unei singure săptămîni.

În finalul din *Cabala bigoților*, personajul central lasă impresia că nu știe cînd și cu ce prilej viața și cariera lui au intrat în declin. Clipele de disperare prin care trece Molière alternează cu momente de speranță.

Pușkin pare a se privi pe sine însuși cu ochii altuia, apreciînd într-un mod pe deplin obiectiv sensul și evoluția vieții sale. Reiese, așadar, că, spre deosebire de Molière, poetul era „pregătit“ să-și întîmpine sfîrșitul.

Care a fost, în fond, cauza morții sale ? Parafrazîndu-l pe Lagrange din *Cabala bigoților*, se poate afirma că „plebea mondenă și dizgrația țarului“ i-au dus spre pieire. Dar la aceasta se cuvine adăugat că, dacă Molière și Pușkin nu și-ar fi cunoscut geniul, atunci viața lor ar fi fost cu totul alta...

Bulgakov a crezut cu fermitate în continuitatea și valoarea absolută a artei, care, traversînd evenimentele și timpul, păstrează pentru oameni marile cuceriri ale propriului lor spirit, unește și sprijină întreaga umanitate.

Arta nu dispare, arta purifică, arta este eternă, iar truda artistului adevărat are o valoare universală.

Cei doi creatori, — Molière și Pușkin —, sînt două culmi ale geniului omenesc. Fără să facă o analogie directă între creația lor și propria sa creație, scriitorul se simte, desigur, strîns legat de ei prin intermediul artei pe care a slujit-o cu abnegație. În energia lor creatoare, în destinul lor tragic, găsea multe învățăminte pentru sine, precum și forțele necesare neconținutului său avînt înainte.

INTERPRETĂRILE SCENICE ALE UNOR CLASICI.

ÎMPRUMUTURI ÎN TRATARE ORIGINALĂ

Din timp în timp, omenirea simte nevoia să-și interpreteze pe scenă propriile coliziuni, — tragice sau comice —, încercînd, astfel, să depășească contradicțiile, logic insurmontabile, ale propriei conștiințe, să pătrundă, folosind energia acțiunii dramatice, în necunoscutul care îi vine în întîmpinare¹.

Cum ar suna o dramă shakespeareiană sau molièriană, dacă i-am adăuga experiența, privind desfășurarea acțiunii, acumulată într-un sfert de mileniu de la data cînd respectiva operă a fost scrisă ?

Poate continua clasicismul să ființeze în „ambianța“ sa obișnuită sau va „sună“ firesc și într-un „cadru“ contemporan ? Și cum anume ?²

Bulgakov l-a „tradus“ pe Molière într-un limbaj teatral contemporan, scriind piesa *Jourdain cel smintit* și deși liniile directoare ale acesteia, precum și marea majoritate a replicilor le reproduc pe cele ale comediei *Burghezul gentilom*, ea nu este în nici un caz o piesă analogă, ci un *Jourdain* pe deplin bulgakovian. Nu este vorba, așadar, nici de o nouă traducere a comediei, nici de o prelucrare liberă a ei și nici de o adaptare după Molière, ci de o viziune cu totul nouă asupra creației dramaturgului francez, realizată prin prisma tuturor performanțelor pe care le-a obținut, pe parcurs, arta teatrală.

În primul rînd, piesa (pe care autorul o califică drept o „molièriană în 3 acte“) prezintă două mutații importante. Cea dintîi constă în folosirea factorilor estetici ai teatrului modern cu supoziția că spectatorul urmărește ceea ce se întîmplă pe scenă ca printr-un „zid“ transparent, iar cea de-a doua, în faptul că scena (teatrul) a devenit aici o temă de sine stătătoare, actorul luînd parte la acțiune într-o dublă calitate : atît ca interpret, cît și ca personalitate distinctă.

Concomitent cu aceasta, Bulgakov a reușit să mențină caracterul teatral nedisimulat al comediei lui Molière, aducînd la suprafață întreg mecanismul intim al piesei. Ca și în *Cabala bigoților*, el utilizează aici procedeul *teatrului în teatru*, care, în acest caz, capătă însă alte funcții, autorul subliniind nu atît contrastul dintre situațiile scenice și evenimentele reale din viața „actorilor“, cît *între-pătrunderea* teatrului cu realitatea.

Piesa *Jourdain cel smintit* a fost scrisă în același an cu opera în proză *Viața domnului de Molière* și cu piesa *Cabala bigoților*, adică în 1932. Ea n-a văzut, însă, în această perioadă, lumina rampei, deși a fost destinată Teatrului Studio de sub conducerea lui I. Zavadski.

Amintim că scrierile lui Molière au fost și în trecut larg cunoscute în Rusia, traduceri ale comediilor lui fiind realizate aici încă de la începuturile teatrului rus³. Datorită spiritului popular al comediilor amintite, faima dramaturgului francez s-a menținut și după Revoluția din Octombrie⁴. Ca urmare a acestui fapt, interesul pentru opera lui a continuat să se manifeste nu numai în perioada anilor '30, ci și în decursul întregii vieți a lui Bulgakov⁵.

Contextul artistic în cadrul căruia a fost realizată piesa *Jourdain cel smintit* includea atît reprezentarea comediilor propriu-zise ale lui Molière (*Tartuffe*, la Studioul 4 al M.H.A.T.-ului și la Teatrul dramatic din Leningrad, în 1929 ; *Burghezul gentilom*, la Teatrul Malii, tot în 1929), cît și punerea în scenă a *Prințesei Tourandot*, la teatrul lui E. Vahtangov, și a *Revizorului*, cu Mihail Cehov în rolul lui Hlestakov. Bulgakov era „alimentat“, așadar, nu numai de succesele teatrului de avangardă, dar și de nereușita regizorilor amintiți în încercările lor de a adapta situațiile molièriene la cotidian, sau de a include în țesătura comediilor ecouri ale unor evenimente petrecute în deceniul al treilea. Spre deosebire de ei, Bulgakov a folosit o altă cale ; călăuzit de preferințele sale pentru abordarea unor probleme general umane, a filozofiei vieții, el a pus în evidență prin această piesă situațiile „mască“, din viața cotidiană.

O asemenea „transformare“ a comediei lui Molière a fost posibilă datorită faptului că aspectul teatral al come-

diilor acestuia, realizat printr-o sinteză a bufoniei cu poezia, are la bază, atît în plan social, cît și în plan psihologic, adevărul vieții, selectat și exprimat în conformitate cu normele satirice ale unei estetici raționale. Tocmai această particularitate constituie nucleul realismului ce caracterizează stilul lui Molière și tot de aici vor pleca firele ce vor lega caracterul teatral al comediilor sale de căutările teatrului sintetic contemporan⁶. Tocmai această simbioză a bufonadei și poeziei bazată pe realism, l-a atras pe Bulgakov spre comedia *Burghezul gentilom*. După cum însă un istoric ce descrie un anumit tip de cultură, — căreia el nu-i aparține —, realizează prin opera sa un fel de „traducere autorizată”⁷, tot astfel și Bulgakov „traduce” comedia molièriană la toate nivelele acesteia (compoziția, personajele, limbajul, principiile de desfășurare a acțiunii etc.). Coliziunile piesei molièriene rămîn intacte, însă lor li se suprapun cele aparținînd lui Bulgakov, tensiunea dramatică ridicîndu-se astfel, la pătrat.

...În fața spectatorilor, — a celor din zilele noastre, firește, — se desfășoară repetiția unei piese noi. Aceasta este jucată însă de către... actori ai trupei lui Molière. E seară, tîrziu. Toată lumea e obosită, unii se grăbesc să ajungă acasă, alții se pregătesc să plece la cîrciumă. De aceea, anunțarea acestei noi repetiții nu entuziasmează pe nimeni. Dar actorii n-au încotro : așa-i viața de comediant, nu poți să te opui dispoziției primite, mai ales că a doua zi, piesa în cauză urmează să fie jucată chiar în fața regelui. Bulgakov introduce în textul piesei lui Molière elemente care ilustrează condițiile în care, odinioară, fusese pusă în scenă. El include aici momentul în care se distribuie rolurile, precum și scurtele indicații ale „regizorului” acelei trupe.

...Întrucît Molière e bolnav, repetițiile sînt conduse de către „regizorul secund” Louis Béjart, care, înlocuindu-l pe dramaturg, interpretează și rolul lui Jourdain. Indicațiile regizorale ale lui Béjart capătă la Bulgakov un sens dublu, caracterizînd pe de o parte, personajul din piesa lui Molière, iar pe de alta — actorul care urmează să-l interpreteze. Astfel, elementul teatral și „realitatea” încep să se conjuge chiar la nivelul personajelor. Luînd cunoștință de rolul lui Jourdain, — personaj care se

străduiește din răputeri să pară un aristocrat —, Béjart îl caracterizează astfel : „Totul constă în faptul că eu mi-am ieșit din minți“. Îndată, va auzi replica partenerului său, care, însă, nu face parte din piesă : „Asta am observat-o mai demult“. De asemenea, încredințînd doamnei Molière rolul pe care ea îl va interpreta, Béjart îl comentează prin următoarea replică : „Lucile este fiica lui Jourdain. E încîntătoare, de altfel ca și dumneata, cea din realitate“. Sau, adresîndu-se altei actrițe : „Doamna de Brie-Dorimène e o marchiză vicleană și mincinoasă. Este cu totul deosebită de dumneata, cea din realitate“.

În comedia lui Molière, Cléonte, îndrăgostit de Lucile, îi vorbește despre înfățișarea ei valetului său Covielle, trăsăturile Lucilei trebuind să fie asemănătoare cu trăsăturile interpretei însăși. De fapt, tocmai de aici ne dăm seama cum arăta în realitate Armande Molière : „Ea are ochii mici, dar strălucitori și plini de înflăcărare ; gura îi este mare, dar atrăgătoare. Are o statură potrivită, dar e bine legată“ etc., etc. Reluînd procedeul folosit și de autorul francez, Bulgakov introduce în textul piesei și alte asemenea mențiuni, ca de pildă, aceea că Louis Béjart era șchiop și în realitate, această trăsătură distinctivă a personajului devenind încă un detaliu suplimentar al comediei. Astfel, un alt personaj, profesorul de dans, nu numai că „nu observă“ mișcările stîngace și ridicele ale lui Jourdain, dar nici măcar nu-i sesizează șchiopătatul. „Știți, pe mine mă cam intimidează faptul că sînt șchiop...“, i se destăinuie Jourdain. Văzîndu-și clientul pregătit să renunțe la lecțiile de dans, profesorul exclamă cu patos : „Cine e șchiop ? Dumneavoastră ? De unde ați mai scos-o, domnule Jourdain ?“ *Jourdain* : „Cum, nu se observă ?“ *Profesorul de dans* : „Absolut deloc !“. În textura piesei lui Molière se întrepătrunde, astfel, „realitatea“.

Accastă suprapunere a relațiilor dintre actori, ca persoane reale, peste relațiile existente între ei, ca interpreți ai rolurilor din piesa pe care o vor juca, se desfășoară în continuare. Procedeul duce la o reaccentuare a tuturor figurilor molièriene. În contextul imagistic al piesei *Burghezul gentilom*, nu numai profesorii își bat joc de Jourdain, dar și Jourdain, la rîndul său, îi ironizează pe

aceștia, ca și pe mulți alții. Aici trebuie căutat și sensul replicii pe care o rostește Jourdain în legătură cu sere-nada compusă de către elevul profesorului de muzică : „...Nu trebuia să încredințezi o asemenea sarcină unui elev. Nu se știe dacă dumneata însuși ești bun de așa ceva, darmită un copil“. Așadar, în piesa lui Bulgakov, iau parte la acțiune nu numai personajele respective, ci și actorii ca atare, fiecare jucînd parcă un rol dublu : pe acela al personajului, dar și pe al său propriu. În felul acesta, spectatorul nu uită nici o clipă că cel dinaintea lui nu e numai Jourdain, ci Jourdain-Béjart ; nu e numai doamna Jourdain, ci doamna Jourdain-Hubert ; nu e numai Lucile, ci Lucile-Armande etc.

Reaccentuarea a avut în vedere toate personajele. La Bulgakov, nivelul lor spiritual este mai coborît, replicile și comportarea sînt mai vulgare, mai grosolane decît în comedia originală ; certîndu-se, eroii nu-și aleg expresiile și chiar se pîlmuiesc. Toate acestea nu sînt pe deplin adecvate stilului din *Burghezul gentilom*, însă nici nu contrazic estetica teatrală a acelei epoci⁸. Mai conciliant a devenit doar filozoful, care „s-a adaptat“ noilor condiții și nu mai apără, luîndu-se la bătaie, prioritatea filozofiei. În piesa lui Bulgakov, el este un fel de „non-opozant“ empiric, care-i sfătuiește pe cei din jur să nu se supere, ci să considere că toate necazurile constituie doar „o impresie“. Ultima afirmație a lui Pancrace reprezintă și ea un moment activ al piesei, fiind inclusă în tema generală a „contradicției dintre esență și aparență“. Lipsit de orgoliul său „filozofic“, devenit mai *neînsemnat* (el nu mai corespunde măștii „pedantului“), Pancrace se apropie spiritual de Jourdain și, spre deosebire de fabula inițială, este înfățișat la sfîrșitul piesei, în casa lui Jourdain, în calitate de prieten și guvernor ; el va fi acela pe care îl va chema în ajutor Jourdain, cînd va simți că înnebunește.

Din replicile celor două personaje reiese dublul sens al rolurilor fiecăruia : ajutorul este solicitat nu atît *filozofului* din piesă, cît mai ales lui Du Croisy (colegul de trupă al lui Jourdain-Béjart), care *interpretează* rolul lui Pancrace. Tot astfel, deși marchizul Dorante trăiește, și în piesa lui Bulgakov, pe spezele lui Jourdain, totuși, mo-

tivul lipsei de bani este dus aici pînă la finalul său logic ; Dorante va dezvălui în fața spectatorilor substratul „dragostei“ sale pentru Dorimène : numai căsătorindu-se cu ea va izbuti să-și redreseze situația financiară.

Linia molièriană a pregătirii căsătoriei, este continuată de către personajele păstrate în piesă, — Cleonte-Lucile, Covielle-Nicole —, pe care le ajută în mod activ doamna Jourdain. Dar pe fondul tuturor acestor interese, numai prostănacul de Jourdain nu se alege cu nimic, ci, dimpotrivă, oferă totul ; numai fanteziile lui naive sînt luminate de flacăra imaginației, a dorinței de a fi mai bun decît este. Atitudinea lui Bulgakov față de acest personaj nu mai este, totuși, cea a lui Molière : sinceritatea lui Jourdain trezește compasiune, iar în ultima scenă, — unde se năruie toate iluziile eroului —, el se simte înșelat de toți. În același timp, măștile se triplează : Béjart-Jourdain-turcul „mamamuși“, Lagrange-Cléonte-prințul turc, actorul-Covielle-translatorul prințului turc ș.a.m.d.

Trăsătură caracteristică a teatrului molièrian — costumația — în piesa lui Bulgakov, nu numai că se păstrează, ci chiar „participă“ la acțiune. Astfel, suprapunerea unor măști și costume intensifică aspectul teatral al personajelor, iar schimbarea acestor costume de către personaje, realizează contactul cu contemporaneitatea. Smulgînd, de pildă, turbanele de pe capetele lui Cléonte și Covielle, Jourdain descoperă că a fost înșelat. Acțiunea comediei se apropie de sfîrșit, *happy-end*-ul a și avut loc, dar abia acum eroul principal pare să-și merite porecla de „smintit“. „Nu mai cred în nimic ! Totul pe lume e o minciună !“ strigă cu disperare Béjart-Jourdain, simțind că-și pierde orice punct de sprijin. Îndată, se grăbește să verifice dacă doamna Jourdain, cu care era căsătorit de un sfert de veac, este, într-adevăr, soția lui. Întîlnește însă și aici o minciună : smulgîndu-i îmbrăcămintea de femeie, constată că doamna Jourdain este, de fapt... actorul Hubert. „Cred că, într-adevăr, îmi pierd mințile ! exclamă protagonistul. Domnule Pancrace, spune-mi ceva frumos !“ „Cu plăcere ; spectacolul a luat sfîrșit“, îi răspunde Pancrace.

Finalul piesei este „adresat“, pe de o parte, actorilor trupei lui Molière, pe de altă parte, „contemporanilor

noștri“, care îi interpretează, și, în sfârșit, spectatorilor. Pe scenă pare că totul reîntră în normal : Jourdain-Béjart se potolește, își scoate costumul, își ia haina, felinarul și pleacă la cârciumă. Dar în mințile spectatorilor din sală va mai răsună multă vreme strigătul dramatic al lui Jourdain, transferat de către Bulgakov în plin secol XX. Jourdain-ul lui Molière nu observă înșelăciunea. El va pleca, bine dispus, în hohotele de ris ale publicului, să vadă un spectacol de balet. După finalul lui „*Jourdain cel smintit*“, spectatorului nu-i mai vine să ridă.

Aceleași salturi temporale, de la secolul lui Molière la evul nostru, — se observă în piesa lui Bulgakov, și la nivel de limbaj. Autorul, păstrînd, în general, stilul vechilor traduceri din Molière, introduce în dialog atît replici rostite într-un grai rusesc propriu anilor '50 ai secolului al XX-lea, cît și expresii întîlnite în piesele lui Ostrovski și Gogol. Aceste fluctuații stilistice creează la rîndul lor efecte speciale, corespunzînd pe deplin modului în care au fost tratate de către Bulgakov toate personajele comediei *Burghezul gentilom*. În aceste condiții, stilul „ales“ al comediei molièriene începe să sune parodic, iar replicile creează efecte comice, hazul stîrnindu-l îndeosebi „rusismele“ rostite de către actorii de pe vremea lui Molière. „Ca urmare a dragostei înflăcărare ce i-o poartă fiicei dumneavoastră și care i-a devorat inima, domnia sa ar voi s-o vadă neîntîrziat“, rostește cu solemnitate Covielle, vorbind, chipurile, în numele prințului turc. Iar marchizul Dorante, în cadrul aceleiași scene, i se adresează lui Covielle, pe un cu totul alt ton : „Ascultă, mă ! Crezi c-o pot ademeni pe marchiza Dorimène să vadă comedia asta ?“ Sau : „Văleu, mi-am uitat acasă portofelul !“

Îndată însă ce Jourdain refuză să-și dea acordul pentru căsătoria fiicei lui cu Clèonte, Lucile folosește un limbaj cu totul „contemporan“ : „Mamă, am întins-o ! Ori mă înec, ori rămîn la tanti !“ („...rămîn la tanti !“ pare o perifrază după Griboiedov, unde tatăl, înfuriat, se adresează fiicei : „...La Saratov, la mătușă-ta !...“, — aici cu sensul de „la țară“, „în provincie“, „departe de viața mondenă“).

Văzîndu-și soțul în compania lui Dorante și a Dori-mènei, doamna Jourdain strigă : „A-a ! Cinstiți oaspeți !... Cînd stăpîna nu-i acasă, stăpînul își îngăduie să-și risipească averea în compania unei muieruști și a admiratorului ei !“ Iar Jourdain, că să-i potolească minia, o alintă în spiritul unor melodii sentimental-frivole din anii '20 : „Puicuțo, tacă-ți gurița !“ „Ce puicuță ? ! Care puicuță ? !“ se înfurie doamna Jourdain și își muștră soțul : „De dimineată e harababură în casă, niște măscărici colea... muzică.. ne-aud vecinii !“, ca și cînd familia Jourdain ar locui într-un apartament de bloc „cu dependențe în comun“. La rîndul ei, isteata Nicole, slujnica ce nu lipsește din nici o comedie a lui Molière, confidenta doamnei Jourdain și a fiicei sale, se exprimă astfel : „Co-nița a dat poruncă“, iar valetul Covielle spune despre stăpînul său : „Curînd sosește și conașu' Clèonte...“.

În același context parodic, Jourdain, care se considera a fi un bun cunoscător al conflictelor diplomatice și al războaielor, emite aprecieri pline de „importanță“, din care rezultă însă că războaiele se pot declanșa din motive cu totul neînsemnate. De exemplu, după ce doamna Jourdain îl pălmuește pe Covielle, travestit în turc, stăpînul lui își exprimă astfel neliniștea : „Dac' ai ști ce s-a întîmplat ! Apucata asta l-a plesnit pe tălmaciul sultanului turc, așa că după nuntă ne-așteaptă război cu Turcia !“ „Negreșit“, îl aprobă valetul Brindavoin.

Limbajul eterogen al piesei conține și o încîlceală „turcească“. Dar din abundența unor complexe sonore care nu semnifică nimic, dramaturgul le alege mai ales pe acelea care amintesc anumite cuvinte rusești. Efectul este și aici dublu, provenind atît din asemănarea cuvintelor „turcești“ cu cele rusești, cît și din neconcordanța dintre aspectul fonetic și sensul „turcismelor“ :

Covielle : — Osa binamen sadok ?

Clèonte : — Bel men.

Jourdain : — Ce înseamnă „bel men“ ?

Covielle : — „Bel men“ înseamnă : trebuie să înceapă cît mai repede ceremonia, pentru că el vrea s-o întîlnească deîndată pe fiica dumneavoastră...

Impresionat de sensul atît de „voluminos“ al expresiei „bel men“, Jourdain o repetă și cu alte ocazii, transformînd-o astfel într-un fel de reacție verbală la orice fel de întîmplare. De exemplu, în momentul cînd Dorante anunță căsătoria sa cu Dorimène, Jourdain, uluit, rostește stereotip: „Bel men“, spectatorul distingînd în tonul replicii sale pe acela al expresiei „Asta-i bună!“

Genul comediei lui Molière se transformă la Bulgakov într-o acțiune teatrală denumită de autor „molièriană“. Piesa numără trei acte, iar scena este prevăzută cu două cortine. În locul celor trei apariții de balet care existau în *Burghezul gentilom*, Bulgakov introduce în piesă un fragment (finalul) din *Don Juan*, „operă a domnului Molière“, după cum îi informează „profesorul de teatru și muzică“⁹ pe Jourdain și pe musafirii săi. Se constată, așadar, și aici, aceeași triplă „supraetajare“.

Se poate spune că piesa *Don Juan* a fost aleasă, în calitate de interludiu, din mai multe motive. Pe de o parte, neavînd tangență cu viața lui Jourdain, conținutul ei se conturează limpede pe fondul piesei lui Bulgakov, iar pe de altă parte, cuvintele Statuiei comandorului, care îl amenință pe Don Juan cu răzbunarea, constituie o aluzie la păcatele lui Jourdain însuși, acesta cheltuindu-și pe ascuns averea spre a oferi cadouri Dorimènei. În sfîrșit, atunci cînd apare doamna Jourdain, replicile capătă un sens dublu și se realizează un evident efect comic. De notat că finalul din *Don Juan* este prezentat ca model de „proză“ și nu de poezie. Apariția neașteptată a doamnei Jourdain, care-i strigă Statuiei comandorului: „Ieși afară“, și reacția comică a acesteia, care, în zăpăceala de pe scenă, o întrebă: „Iertați-mă, despre cine e vorba?“ devin, într-adevăr, o „proză a vieții“ (înlocuind, concomitent, și „proza teatrală“, comandată de domnul Jourdain). „Înghiți-v-ar pămîntul!“ — strigă la un moment dat, disperată, doamna Jourdain; cei doi actori intră, într-adevăr, „în pămînt“, prăvălindu-se printr-o trapă, chiar în văzul spectatorilor. (Motivarea apariției pe scenă a personajelor nu făcea parte din structura comediei lui Molière; spectatorul din secolul al XVII-lea nu avea nevoie de asemenea argumente: actorii intrau și ieșeau din scenă atunci cînd era cazul, de cele mai multe ori,

după bunul plac al dramaturgului. Bulgakov subliniază acest principiu printr-un procedeu special : în piesa lui actorii nu intră și nu ies pe ușă, ci apar și dispar prin trape. Nici acest procedeu nu contrazice însă realismul propriu epocii teatrale a lui Molière, întrucît și în acea perioadă se foloseau în teatru mașini foarte complicate¹⁰).

Cît despre interludiul cu „turcii“ se știe că acesta îi fusese comandat lui Molière, constituind un fel de răzbunare a lui Ludovic al XIV-lea față de ambasadorul sultanului turc. Iată ce scrie în legătură cu aceasta însuși Bulgakov în cartea sa *Viața domnului de Molière* : „Trebuie să constat că, personal, nu sînt cituși de puțin entuziasmat de fragmentul «turcesc» al piesei“. Într-adevăr, se pare că dramaturgul nu-i este recunoscător nici lui Ludovic și nici lui Molière însuși „pentru compunerea acestui interludiu, care strică o piesă bună“. Și totuși, în cursul adaptării *Burghezului gentilom*, fragmentul „turcesc a fost integrat în structura piesei *Jourdain cel smintit*, această variantă (prescurtată) a lui îndeplinind aici o cu totul altă funcție decît în comedia lui Molière. La Bulgakov, este vorba de o mascaradă organizată în casa lui Jourdain de către cei ce urmăresc tot felul de scopuri, Jourdain însuși fiind atras în acest vîrtej al măștilor, întrucît îl consideră drept o apoteoză a dorințelor și eforturilor sale, drept o realizare a capriciului său de a deveni un nobil ilustru. În jurul lui Jourdain se constituie astfel o permanentă reprezentație teatrală, un joc continuu : toată lumea poartă mască, toată lumea se prefăce, iar în clipa cînd prefăcătoria generală este demascată, Jourdain, singurul care luase în serios cele întîmplate, ajunge în pragul nebuniei.

Încă o caracteristică a piesei lui Bulgakov, servind la rîndul ei drept mărturie a „traducerii“ structurale a *Burghezului gentilom*, o constituie relațiile de timp existente în piesă. Se știe că în epoca teatrului clasic precizarea momentului în care se desfășoară acțiunea nu era obligatorie, structural necesară. Citind comediile lui Molière, este ușor de observat că acțiunea pieselor sale nu are loc în anumite zile, sau în anumite anotimpuri ale anului, precizîndu-se aici numai locul acțiunii, de regulă Parisul — casa cutărui personaj. Se poate afirma

deci că acțiunea comediilor lui Molière cunoaște numai un timp *prezent* cu caracter abstract. Bulgakov introduce însă relații de timp avînd un caracter pe deplin concret. „Acțiunea piesei se petrece la Paris, în anul 1670“, scrie el chiar în prima remarcă la *Jourdain cel smintit*. Dar și fără această indicație, spectatorul contemporan înțelege perfect în ce epocă se petrece acțiunea, întrucît se călăuzește după o serie de alte „reper“ existente în piesă: nume, costume, mod de exprimare etc. Textul comediei conține totodată numeroase referiri la Molière însuși, spectatorul (sau cititorul) mai mult sau mai puțin avizat asupra operei comediografului francez, reușind să raporteze acțiunea piesei lui Bulgakov la epoca respectivă chiar din titlu. Este vorba, așadar, despre un caracter temporal concret și tocmai acest lucru i-a înlesnit lui Bulgakov crearea „supraetajării“, în structurarea personajelor sale: actorii de astăzi „se mută“ în trecut spre a juca rolul actorilor din trupa lui Molière; aceștia, la rîndul lor, „repetă“ piesa pînă seara tîrziu, întrucît chiar a doua zi comedia trebuie jucată în fața regelui etc. Toate aceste treceri de la realitatea istorică la convenția scenică, de la atmosfera secolului al XVIII-lea la cea a secolului al XX-lea, contrastul dintre concret și abstract, subtextul dialogurilor în care, de asemenea, se confruntă cele două epoci, impulsionează, astfel, continuu, acțiunea acestei foarte reușite „tălmăcirii“ bulgakoviene, a lui Molière.



Varianța teatrală a romanului „Don Quijote“

În anul 1937, lui Bulgakov i s-a propus de către teatrul lui E. Vahtangov să dramatizeze fie romanele *Nana* de Zola și *Bel Ami* de Maupassant, fie *Eugénie Grandet* de Balzac. Considerînd că primele două nu corespund nici spiritului, nici problemelor aceluși timp, iar Balzac este „plictisitor“, dramaturgul a venit cu o contrapropunere, și anume, de a dramatiza *Don Quijote* de Cervantes, unul dintre cei mai îndrăgiți autori ai săi.

Nu există nici o îndoială că, propunându-și să înfăptuiască acest obiectiv, Bulgakov a înțeles prea bine că nu va fi posibil să redea în variantă scenică multitudinea de genuri și teme incluse în romanul scriitorului spaniol. Tocmai de aceea el n-a încercat să urmărească decît tendințele fundamentale ale conținutului acestei opere. Am putea spune, anticipînd, că piesa creată de către Bulgakov nu este în nici un caz o dramatizare a scrierii amintite, ci, ca și în cazul interpretării piesei lui Molière, o operă de sine stătătoare, inspirată de romanul lui Cervantes. Totodată, însă, ea este profund legată de roman, nu numai datorită elementelor structurale care urmează originalul, dar și datorită celor care diferă de original.

Realizîndu-și piesa, Bulgakov nu s-a limitat să păstreze aici momentele-cheie ale cărții lui Cervantes, să urmărească liniile de acțiune de-a lungul cărora evoluează cele două personaje principale (Don Quijote și Sancho Panza) și să redea cu fidelitate atmosfera epocii, ci a introdus cu mult curaj și o nouă coordonată a acțiunii dramatice : dragostea lui Sansón Carrasco pentru Antonia, nepoata lui Don Quijote, redînd totodată într-o viziune proprie și scena morții lui Don Quijote. Acestei scene el i-a acordat o notă de profunzime filozofică ce lipsește din romanul scriitorului spaniol, aspectele smereniei creștine a protagonistului, spovedania și momentul alcătuirii testamentului fiind înlocuite prin tragicele cugetări ale lui Don Quijote asupra vieții și morții, asupra caracterului trecător și duratei atît de scurte a existenței umane.

Noua operă dramatică a ajuns să fie prea amplă, de aceea, printr-o înțelegere cu teatrul, Bulgakov a renunțat la o serie de scene gata scrise¹¹. Reprezentarea piesei (intitulată *Don Quijote*) a avut loc abia după moartea scriitorului, la cele mai mari teatre din Moscova și Lenin-grad — cu R. Simonov și, respectiv, N. Cerkasov în rolurile titulare —, constituind, pînă în zilele noastre, cea mai bună dramatizare, realizată în limba rusă, a romanului lui Cervantes.

Dacă dramaturgia lui Molière s-a bucurat, în Rusia, de multă popularitate, interesul manifestat aici pentru epocala operă a lui Cervantes a fost atît de mare, încît mențiuni despre Don Quijote, polemici în legătură cu

figura Cavalerului rătăcitor, interpretări ale acesteia, pot fi întâlnite în opera fiecărui mare scriitor rus. Pe măsura trecerii timpului, popularitatea eroului lui Cervantes creștea tot mai mult. „Cei mai mari scriitori ai secolului, filosofi, publiciști, teologi, politicieni — toți apelează la Don Quijote, iar numele lui răzbate din scrierile cele mai polemice asemenea vechiului strigăt de luptă pe cîmpul de bătaie“¹². *Don Quijote* este menționat de Radișcev, Derjavin și Karamzin, iar Pușkin așază romanul alături de operele lui Dante și Shakespeare. O caracterizare cu totul excepțională i-a dat-o Belinski. Și totuși, multe din interpretările operei lui Cervantes rămîneau întrucîtva unilaterale : dacă patosul umanist al eroului a fost dintru început sesizat cu limpezime, adîncul democratism al figurii sale, precum și problemele dreptății sociale, problema statului și a guvernării ideale, cea a războiului și a păcii, rămîneau în afara preocupărilor celor ce continuau să scrie despre *Don Quijote*.

Unul dintre cei care au analizat cu o deosebită profunzime atît romanul lui Cervantes, cît și figura eroului principal, a fost I. S. Turgheniev, în celebrul său eseu intitulat *Hamlet și Don Quijote*. Pentru a culege materialul necesar și a analiza rolul și importanța Cavalerului tristei figuri, scriitorului i-au trebuit nu mai puțin de zece ani. În figura lui Don Quijote, Turgheniev vede idealul slujirii dezinteresate și pline de abnegație a dreptății, a binelui și adevărului, pentru care cavalerul din la Mancha este gata să se „supună tuturor lipsurilor posibile, să-și jertfească viața ; el prețuiește viața atît timp cît poate sluji ca mijloc de realizare a idealului, de instaurare a adevărului și dreptății pe pămînt“¹³. Pentru Turgheniev, Don Quijote simbolizează totodată progresul și mișcarea ; importanța lui — consideră scriitorul —, este atît de mare, încît dispariția unor oameni ca el ar face să nu mai ai ce citi în cărțile de istorie¹⁴.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, analiza însușirilor sufletești ale lui Don Quijote devine tot mai nuanțată, iar figura lui capătă tot mai multă măreție. „Nu există în lume o operă mai zguduitoare și mai profundă... Această carte, cea mai tristă dintre cărți, omul nu va uita s-o ia cu el la judecata de apoi“, citim la Dostoievski,

care concepușe figura cneazului Mișkin ca un Don Quijote rus¹⁵. Ecouri din *Don Quijote* pot fi întâlnite, de asemenea, la Merejkovski, G. Ciulkov, A. V. Lunacearski, la scriitorii de alte naționalități, precum și la autorii contemporani.

Cervantes și-a structurat opera ca pe un roman în roman, adunînd lumi diferite într-un singur cadru. Prima parte este realizată pe temeiul romanesc al cărților citite de către Don Quijote, iar partea a doua — pe baza romanului *despre Don Quijote* scris de însuși Cervantes, fapt care îi va servi autorului drept pretext pentru realizarea unor numeroase comparații și confruntări. Totodată, Cervantes s-a sprijinit, în romanul său, pe genuri multiple și diverse. Acest fapt i-a lărgit orizontul și i-a oferit posibilitatea să contemple viața din mai multe unghiuri de vedere¹⁶.

Mihail Bulgakov, ținînd seama de cadrul restrîns pe care îl impunea o piesă de teatru, precum și de legile stricte ale scenei, va renunța la schema unui roman în roman, iar eroii lui nu vor mai trece dintr-un context artistic într-altul. În piesa lui, gloria lui Don Quijote și a scutierului său se va datora unei faime orale și nu lecturii romanului lui Cervantes. Datorită acestui procedeu, universul în care vor acționa eroii lui Bulgakov va fi mai lipsit de relief, în schimb, va deveni mai unitar. Remarca se referă în primul rînd la însăși figura lui Don Quijote.

În partea a doua a operei lui Cervantes, eroii principali sînt preocupați să compună ei înșiși continuarea romanului, or, tocmai aici, T. Mann, de exemplu, descoperă „fracturarea” figurii lui Don Quijote, care devine parcă prea inteligent și erudit pentru un hidalgo de provincie, prea informat asupra problemelor care frămîntau pe atunci regatul Spaniei¹⁷.

În piesa lui Bulgakov nu mai întîlnim această situație, deși dramaturgul nu renunță la nici una din cele două direcții principale ale evoluției personajului său; imitarea maniacală de către Don Quijote a eroilor romanelor cavalerești va structura, ca și în roman, fondul de parodie satirică a piesei.

Compoziția cărții lui Cervantes constituie pe drept cuvânt o analiză a însăși problemei realului și ficțiunii, totul clarificându-se prin intermediul narațiunii¹⁸. În piesă, absența unui povestitor a atras însă după sine schimbarea atmosferei generale existente în original: în locul principiului „jocul combinat cu viața reală“, hotarele acestora dispărînd uneori cu desăvîrșire, dramaturgul a folosit un alt procedeu, concretizat prin proiecția peripecțiilor lui Don Quijote asupra lumii reale. Aceasta din urmă este opusă concepțiilor și acțiunilor Cavalerului răătăcitor nu numai prin aspectele ei negative (partitura hangiolui, a ducelui), dar și prin cele pozitive (linia Carrasco-Antonia). Totodată, renunțînd la unele scene deja finisate, dramaturgul a preferat să păstreze în piesă așa-numitele „interludii“, cum ar fi: scena faptelor nebunești ale lui Don Quijote în Sierra-Morena, mascarada organizată de prietenii săi cu scopul de a-l determina pe bunul Alonso Quijano să revină acasă, „războiul“ de pe insula Baratoria sau lupta lui Don Quijote cu cavalerul Lunii Albe, luptă care a avut pentru protagonist urmări atît de nefaste.

Alegînd drept trăsături esențiale ale figurii lui Don Quijote aspirația acestuia către dreptate — principiu pe care, după cum spune el însuși, „lumea contemporană l-a pierdut iremediabil“ —, bunătatea față de oameni, dorința permanentă de a-i ajuta, precum și elogiul adus dragostei cavalerești, considerînd drept caracteristice pentru Sancho Panza bunul simț, precum și devotamentul nemărginit față de Cavalerul tristei figuri, dramaturgul a preluat din roman și principalul element compozițional folosit de Cervantes: acela al *încercărilor* la care sînt supuși ambii protagoniști și care vizează în primul rînd fidelitatea lor față de ei înșiși.

Acțiunea se desfășoară pe linia peregrinării prin lume a celor doi eroi, peregrinare ce se confundă cu desfășurarea în timp a vieții lor, din care ne sînt înfățișate mai multe momente semnificative. Acest „cronotop“¹⁹, element propriu romanului de aventuri, este prezent și în piesă, pe firul lui „însirîndu-se“ întreaga fabulă. Modalitatea amintită îi permite lui Don Quijote și lui Sancho Panza să întîlnească totodată, în drumul lor, numeroase

alte personaje, de cele mai diferite categorii, stări sociale, vârste și convingeri. Peregrinările eroilor, pline de amănunte concrete privind viața Spaniei la sfârșit de secol XVI, sînt reflectate permanent în două conștiințe : direct — în ochii lui Sancho, „răsturnat“, ca în romanul lui Cervantes — în cei ai lui Don Quijote. Acesta din urmă nu numai că s-a „îndopat“ cu romane, după cum spun cei din jur, ci chiar trăiește în plină ficțiune. El proiectează evenimentele culese din paginile romanelor cavaleresti asupra realității înconjurătoare, demonstrînd prin aceasta că nu este numai un hidalgo scăpătat, care se crede cavaler, apărător al celor exploatați, ci și poet, care structurează din materialul realităților spaniole propriul său roman, instalîndu-se în centrul acestuia. Don Quijote își creează astfel modelul cavaleresc al unei lumi, a cărei structură nu coincide deloc cu cea a lumii reale. Din acest motiv, cei din jur îl consideră cînd dement și nechibzuit, cînd înțelept. Lui însuși asemenea judecăți contradictorii nu-i sînt caracteristice ; pentru el, planul conștiinței și planul existenței sînt identice, el trăiește într-o lume omogenă, unde nu există o demarcație precisă între realitate și fantezie. Nefiind preocupat de raportul conștiinței față de realitate, pentru el nu există nici problema subiectului și obiectului romanesc sau istoric. Purtător al unei conștiințe epice, el nu *visează* sub impresia lecturii, ci *vede* pretutindeni în jurul său modele ideale. Nefiind alienat în sensul clinic al acestui cuvînt, el sesizează, de exemplu, deosebirea dintre Aldonsa cea din realitate și Dulcinea cea imaginară, dar această deosebire, ca și multe altele, nu este, pentru el, una esențială. Explicația fenomenului o întîlnim în amplul monolog al lui Sancho Panza, din care reiese că premisa inițială a tuturor acțiunilor lui Don Quijote o constituie *idealul*. Această structură complexă a figurii eroului principal este păstrată de Bulgakov pînă în finalul piesei, în scena morții lui Don Quijote, scenă care, deosebindu-se de cea din roman, ar merita o analiză detaliată. Subliniind continuu intransigența concepției umaniste a acestui reprezentant „...al cavalerismului decedat, ale cărui virtuți au devenit ținta rîsului și batjocurei într-o lume burgheză“²⁰, dramaturgul distinge cu o acuitate sporită, dincolo de

trăsăturile comice ale protagonistului, noblețea sufletească a lui Don Quijote, figura luptătorului pentru dreptate căpătînd chiar de la început nuanțe triste, spre final, chiar tragice, fapt care, de asemenea, lipsește din opera lui Cervantes.

Figura lui Sancho nu a fost însă supusă unei asemenea reaccentuări. Lumii palpabile, concrete, pe care o cunoaște din pruncie, Sancho îi face loc chiar lîngă cea a stăpînului său, fără a le confunda vreodată. În felul acesta, pentru Sancho realitatea capătă un dublu sens, acordînd fiecărei întîmplări o dublă interpretare, ca și cînd ar privi-o, pe de o parte, cu ochii săi proprii, iar pe de altă parte, cu ochii lui Don Quijote.

Caracterele opuse ale celor doi eroi sînt reflectate și în „oscilațiile” permanente ale replicilor lor care, din sfera „înalță” a aforismelor și maximelor înțelepte ale lui Don Quijote, „coboară” frecvent la poveștile, zicătorile populare și proverbele lui Sancho.

Prin intermediul figurii lui Don Quijote, Cervantes și-a exprimat totodată opiniile cu privire la guvernarea ideală, la intoleranța față de răutate și violență, la cinste și demnitate, la viață și moarte, etc. În piesă, Bulgakov transferă idealurile lui Cervantes în alt loc, în altă epocă, dar folosește aceleași imagini artistice. Pe parcursul celor patru acte, Don Quijote și Sancho Panza discută, așadar, atît în limbajul lui Cervantes, cît și în cel al lui Bulgakov. Această „triplă stratificare” a replicilor conferă figurilor celor doi protagoniști o profunzime suplimentară. În același timp, ideea binelui și a dreptății — foarte apropiată dramaturgului —, devine ideea centrală a piesei. Glasul lui Bulgakov răsună atît în cuvintele lui Don Quijote : „Colindăm lumea ca să... luptăm pentru cinstea înjosită, ca să înapoiem lumii ceea ce a pierdut pentru totdeauna : d r e p t a t e a !”, cît și în cuvintele lui Sancho : „Sînt un om pașnic, liniștit... calm și îngăduitor”. Dincolo însă de alte reflecții ale scutierului, cum ar fi : „Ah, domnule cavalier, bine-ar fi dacă toate astea s-ar împlini ! Dar nu o dată mi-a fost dat să aud că oamenii au plecat să tundă oile, dar s-au întors tunși ei înșiși...” se întrevede uneori și zîmbetul ironic al dramaturgului.

Ideea cinstei și a demnității omenеști și-a găsit întruchiparea și în episoadele a căror acțiune se petrece la curtea ducelui. Sensul social al acestor scene — sens inexistent în roman —, îi este sugerat spectatorului prin intermediul unei tratări noi a personajului Sansón Carrasco, precum și prin aprofundarea trăsăturilor negative ale duhovnicului ducelui, ceea ce face să sporească asemănarea acestuia cu Tartuffe.

Bulgakov a efectuat unele reaccentuări și în scena guvernării lui Sancho. Astfel, de pildă, prevenită de către duce, „suita“ lui Sancho-Guvernatorul acționează în piesă cu mai multă răceală și cruzime decît în roman. Bonomia existentă la Cervantes se transformă aici într-o atitudine aproape dușmănoasă față de Panza. Pe de altă parte, scena în care acesta refuză să bea vinul ce i se aduce („Poate că aici, la voi, pînă și vinul este otrăvit?“) sugerează faptul că Sancho înțelege substratul de farsă al „guvernării“ sale, deși, în esență, aceasta reprezintă materializarea unei realități virtuale.

Tema dragostei își are începutul chiar în primul tablou al piesei, găsindu-și expresia, înainte de toate, în bunătatea lui Don Quijote, în dragostea lui pentru cei din jur și pentru întreaga umanitate. În piesă, Don Quijote dă dovadă de mai multă noblețe sufletească și blîndețe față de cei ai casei și de scutierul său. Din limbajul cavalerului, au fost eliminate expresii ca : „Du-te naibii !“, „Am să scot sufletul din tine !“, etc. De grijă și dragoste sînt pătrunse toate acțiunile persoanelor apropiate cavalerului Bulgakov efectuînd și aici unele modificări. Astfel, prietenii lui Don Alonso Quijano — bărbierul, chelăreasa, bacalaureatul, nepoata — au devenit în piesă mai apropiați lui Don Quijote, mai viu și mai sincer interesați de soarta lui.

Democratizarea personajelor secundare s-a reflectat și în faptul că hotărîrile privitoare la întoarcerea lui Don Quijote sînt luate în casa acestuia, și nu în curtea hanului, ca în roman. De asemenea, spre deosebire de roman, readucerea protagonistului cu ajutorul unei mistificări este considerată de cei din jur drept o datorie sacră, prietenească, iar nu o distracție. Scena respectivă este de fapt un veritabil număr de estradă, în cadrul că-

ruia toți participanții simt nevoiți să joace cîte două roluri deodată. Nepoata lui Don Quijote, anterior doar o bocitoare pasivă, devine în piesă un personaj activ, avînd o legătură directă cu revenirea și moartea unchiului său. Prietenii eroului, care organizează mascarada în casa cavalerului, își schimbă din mers costumele, se ascund pe sub mobile, în momentele cele mai nepotrivite le cad bărbile și perucile etc. Astfel, hotarul dintre real și ficțiune nu dispăre nici o clipă. Numai Don Quijote nu observă întreg mecanismul acestei mistificări, continuînd să trăiască într-o lume imaginară. Iar Sancho rămîne pe o poziție de mijloc, adoptînd cînd punctul de vedere al mistificatorilor, cînd pe cel al lui Don Quijote, întreaga desfășurare a scenei ilustrînd atitudinea lui oscilantă între încredere și neîncredere.

Dramaturgul a fost preocupat de asemenea ca acțiunea piesei să nu fie fragmentată și nici să nu aibă un ritm prea alert ci să se desfășoare lent, să fie bine încheată, fluentă, ca o reflectare a însuși spiritului epocii, a întregului mod de viață al Spaniei feudale din acel secol al XVI-lea. Ritmul piesei nu se accelerează decît în timpul încăierărilor, al conflictelor ivite în timpul călătoriei, pentru ca de îndată să revină la cel inițial. Desfășurarea mascaradei capătă și ea un ritm rapid, aproape febril, ceea ce îl determină pe Don Quijote să remarce, chiar că „vede peștriț în fața ochilor“.

Pornind în căutare de aventuri care să-i prilejuiască acte de eroism, Don Quijote, în conformitate cu tradiția romanelor cavalierești, își va alege o Doamnă, căreia să-i dedice toate victoriile sale.

Spre deosebire de Cervantes, la Bulgakov țărancă Aldonsa va figura și în calitate de personaj al piesei. Momentul apariției sale în casa protagonistului nu coincide decît aparent cu momentul alegerii făcute de Don Quijote, căci această alegere este, de fapt, cu totul arbitrară. Prezentată spectatorului, tînăra țărăncă nu corespunde imaginilor tradiționale din romanele cavalierești. Ea apare în piesă doar de două ori, la început și la sfîrșit, dar, aceste apariții marchează începutul și sfîrșitul temei dragostei imaginare a protagonistului. Și deși numele Dulcineei figurează deseori în piesă, dramaturgul ne averti-

zează că „iubirea“ lui Don Quijote este un sentiment iluzoriu, o himeră; spre a atenua această stare de lucruri, Bulgakov renunță la episoadele colaterale legate de această temă.

Cuplul plictisit pe care îl alcătuiește ducele și soția este preluat de la Cervantes fără remanieri esențiale. În schimb, relațiile dintre nepoata lui Don Quijote și tânărul bacalaureat, consăteanul ei, vor alcătui un alt fir epic, inexistent în roman, avînd aceeași temă, dragostea. Acest fir se va desfășura paralel cu cel dintîi, în contrast total cu acesta. Într-adevăr, Don Quijote — Dulcineea și Sansón — Antonia reprezintă cupluri antagonice, dragostea pe deplin pămînteană dintre Antonia și Sansón fiind cu totul opusă noțiunii de iubire „cavaleriească“, împărtășită de Don Quijote. În timp ce acesta pleacă de la Dulcineea del Toboso, pentru ca, departe de ea, să săvîrșească fapte de eroism, Sansón, dimpotrivă, părăsește Salamanca, spre a ajunge la Antonia. În timp ce cavalerul tristei figuri îi transmite Doamnei sale vorbe de dragoste prin Sancho Panza, bacalaureatul sosit în sat „o îmbrățișează“, — așa cum indică remarca dramaturgului —, „și o sărută pe Antonia“. În timp ce Don Quijote postește și se autoflagelează, Sansón mănîncă cu poftă bucatele pregătite de Antonia etc., etc., Este firesc, totodată, ca o dragoste *reală* să presupună existența unor raporturi aflate și ele pe aceleași coordonate. Bucurii, dezamăgiri, certuri, îndepliniri de promisiuni sau împăcări — nici una dintre aceste trăiri *reale* nu o vom întîlni la Don Quijote și nici la preafrumoasa lui Doamnă, Dulcineea.

Înainte de duelul lui, participanții își cheamă iubitele să-i ajute în luptă. Învîgător în această înfruntare nu va fi însă Don Quijote, bun cunoscător al turnirurilor cavale-
rești, ci bacalaureatul, care a îmbrăcat armura pentru prima oară în viața lui. Cavalerul este învins și, așa cum au prevăzut condițiile duelului, este nevoit să se întoarcă acasă. Dar dacă la Cervantes Don Quijote își recăpăta luciditatea prin voința lui Dumnezeu, iar cititorul afla aceasta abia către sfîrșitul romanului, în piesă trezirea la realitate a Cavalerului tristei figuri se petrece în momentul culminant al piesei, și anume, în timpul duelului.

Don Quijote, învins, îi spune adversarului său : „Știți ce m-a înspăimântat deodată, cu mult mai mult decât ascuțișul sabiei ? Ochii dumitale, cavalerie ! Privirea vă este rece și aspră, și mi s-a părut deodată că Dulcineea nu există !, Da, ea nu există !“ Neînvinsul Cavaler pierde lupta tocmai pentru că iubirea sa este iluzorie și nu reprezintă un fundament, o realitate, ca în cazul lui Carrasco.

Partitura preafrumoasei Doamne se încheie — aproape de finalul piesei — prin cea de-a doua apariție a Aldonsei la curtea lui Don Quijote. Întreagă la Mancha râde de ea și o tachinează, poreclind-o „Dulcineea“. Cavalerul îi cere cu tristețe să fie iertat pentru nebunia lui : „Du-te liniștită, în drumul tău : noi n-o să te mai supărăm cu nimic“, îi zice el. Cele două episoade, în care apare Aldonsa, fuzionează. Tînăra părăsește universul iluzoriu al lui Don Quijote, își urmează, la modul propriu și la cel figurat, „drumul său“ și nu va mai fi pomenită în nici una din replicile ulterioare.

Dimpotrivă, Antonia, neliniștită și pătrunsă de remușcări, continuă să-l iubească și să-l aștepte pe Sansón. Înfrișgerea lui Don Quijote condiționează astfel acțiunea cavalească a lui Carrasco, înfăptuită în numele unei femei vii, pămîntene. Nu arta militară l-a ajutat pe Sansón, ci dragostea lui pentru Antonia.

La Cervantes, cei doi adversari se întorc acasă la ore diferite și urmînd drumuri diferite, Sansón prefăcîndu-se pînă la finele romanului că nu a participat la duel²¹. La Bulgakov, în ultimul act ale piesei, acest personaj episodic este proiectat în prim-plan și participă nemijlocit la scena morții lui Don Quijote. Încă în drum spre casă Sancho începe să nutrească bănuiala că acel „cavaler al Lunii albe“ (Sansón) merge pe urmele lor, ba chiar îi împărtășește această temere stăpînului său. Însă Don Quijote a și intuit adevărul. „Ai dreptate“ — îi răspunde hidalgo —, el ne-a urmărit de-a lungul cîmpiei, deși nu e cavaler și nici n-a fost vreodată. Da, el nu e cavaler și totuși este cel mai bun cavaler dintre toți cei pe care i-am întîlnit în timpul peregrinărilor noastre...“ Într-adevăr, Sansón Carrasco, deși rănit la mîină, merge pe urmele adversarului său învins, dar aceasta numai pentru

ca, în caz de nevoie, să-i poată acorda ajutorul său. În piesă, revenirea lui Don Quijote o condiționează și pe cea a lui Sansón; altminteri, Carrasco n-ar mai fi revăzut-o niciodată pe Antonia. Și totuși, Don Quijote îl numește pe Sansón „cavaler plin de cruzime“. Căci lipsindu-l pe eroul principal de iluzii, nimicindu-i „modelul cavaleresc al lumii“, bacalaureatul „i-a scos sufletul... și nu i-a mai pus altul în loc“. Transferul spre lumea reală l-a pustiit pe hidalgo, i-a răpit zborul neîngrădit al fanteziei, libertatea gândirii și a comportamentului. În lumea reală el se simte „prizonier“. Structura conștiinței epice a protagonistului este destrămată: mediul înconjurător își recapătă dimensiunile reale, unitatea nu mai coincide cu întregul, iar particularul nu se mai identifică cu generalul; ca și cum Don Quijote ar începe o viață istorică nouă, de altfel foarte scurtă.

Scena morții protagonistului este cea mai puternică din piesă și, spre deosebire de *Cabala bigoților*, nu mai are un aspect de farsă tragică, ci de autentică tragedie. Ochiul dramaturgului fixează aici nu numai desfășurarea în ansamblu a scenei, prezentată în prim-plan și într-un ritm extrem de lent, ci și fiecare detaliu.

Finalul actului al IV-lea, poate fi apreciat pe drept cuvânt ca o revenire la momentul inițial al acțiunii, înzestrat însă acum cu o altă calitate, cu o altă semnificație. Într-adevăr, deși curtea și casa lui Don Quijote sînt aceleași, cavalerul este acum cu totul altul. Remarca dramaturgului descrie astfel revenirea celor doi eroi: „Dincolo de poartă, pe drumeagul care coboară de pe deal, apare Don Quijote, cocîrjat, sprijinindu-se într-un băț, cu mîna înfășurată într-o cîrpă, precum și Sancho, care își trage de căpăstru asinul și pe Rosinanta. Aceasta poartă armura cavalerului, așezată în așa fel, încît pare că în șa se află el însuși, golit însă pe dinăuntru și cu lancea frîntă“²². Este o izbutită imagine scenică a metaforei unui Don Quijote „golit“ de suflet. „Mi-e groază că amurgul mi-l întîmpin *pustiit* și că n-am cu ce să umplu acest pustiu din mine“, îi spune cu tristețe Don Quijote scutierului său. Prin contrast, „apare curînd și silueta lui Sansón, îmbrăcat în armură“. Tînărul e rănit, suferă, dar nu e pustiit sufletește, ci, dimpotrivă, este plin de spe-

ranță în viitor. Curtea, casa, Antonia, constituie lumea lui; el intră în această lume, în timp ce Don Quijote o *părăsește*, căci lumea „dezvăluită“ nu-l mai atrage pe Cavalerul tristei figuri. Urîndu-le fericire tuturor celor cu judecată sănătoasă, el nu dorește, totuși, să trăiască în lumea lor. Efortul său de a instaura un „secol de aur“, de a transforma lumea după modelul romanelor cavale-*rești*, ia sfîrșit printr-un eșec, și Don Quijote își întîm-*pină* moartea ca pe un final îndreptățit.

În piesa lui Bulgakov nu există numai remarci privi-*toare* la alternanța zilelor și nopților, ci este indicată, tot atît de precis și cea a anotimpurilor, în concordanță strictă cu peregrinările celor doi eroi. Vara, cînd totul este în floare, reprezintă, desigur, perioada cea mai pro-*pice* pentru plecarea în călătorie. Pare că așa va fi me-*reu*. Dar, întorcîndu-se de la duel, Don Quijote observă, cu surprindere că și în natură s-au petrecut schimbări vizibile. „Uite, frunzișul s-a îngălbenit“, îi zice el lui Sancho. Este metafora „toamnei vieții“. Comparația din-*tre* existența umană trecătoare și Eternitate, simbolizată de „Carul Soarelui“, este atribuită tot lui Don Quijote. Cavalerul rătăcitor, dispus pînă atunci să moară în orice clipă, nu se teme nici acum de Moarte, ci o privește ca pe o inevitabilitate naturală. („Iat-o, a venit, și-mi umple zilele golite, înfășurîndu-mă-n crepuscul. Am presimțit că va veni și am așteptat-o încă de dimineată. Nu mi-e teamă de ea, ba chiar mă bucur că a venit“).

Moartea, care umple „armura golită“ a cavalerului, entitate fluidă, învăluitoare, care-l conduce pe protago-*nist*, treptat, spre o altă lume, spre o altă stare, repre-*zintă*, poate, una dintre cele mai sugestive imagini din întreaga literatură universală.

Spre deosebire de romanul lui Cervantes, în piesa lui Bulgakov este eliminată întreaga coloratură creștin-dog-*matică* a morții lui Don Quijote; lipsesc atît motivul îm-*păcării* cu Dumnezeu, cît și figurile duhovnicului și scri-*bului*, existente în roman²³. De asemenea, păstrînd în piesă referirile la tristețea lui Don Quijote, în fața morții, dramaturgul elimină interpretarea ei creștinească. Ca-*valerul* este pe deplin conștient că viața fiecărui individ are un caracter irepetabil, unic, că ea dispare în neant

odată cu sfârșitul acestuia : „M-a cuprins tristețea... pentru că ziua mea, singura care mi-a fost dată, se sfârșește... Când ea se va sfârși, o alta, Sancho, nu va mai fi“. Într-adevăr, deși „Carul Soarelui“ nu va întârzia să apară și a doua zi pe boltă, cel al lui Don Quijote se va fi pogorît în pământ pentru totdeauna.

Spațiul scenic, „eliberat“, astfel, de prezența scribului și cea a duhovnicului, respectiv de spovedania muribundului și de amănuntele întocmirii testamentului, va fi populat de cei dragi inimii lui Don Quijote. La Bulgakov, Don Quijote nu moare într-o trufașă singurătate, ci înconjurat de oamenii pe care îi iubește, își reia numele adevărat, cel de Don Quijano. Nepotei sale îi adresează următoarea povață : „Să te căsătorești cu cel ce nu s-a delectat cu cărți cavalerești, dar care are suflet de cavaler“, iar iubitului ei îi spune : „Dumneata ai o Doamnă, iar această Doamnă este, într-adevăr, mai minunată decât Dulcineea ; Doamna dumitale trăiește, este vie !“ Astfel se naște tema *continuității*, întru virtute, a unor suflete nobile, cavalerești : Don Quijote — Sansón Carrasco. Tocmai acestuia din urmă îi revine să anunțe moartea bătrînului hidalgo, care a fost prea bun pentru această viață.

Caracterul tragic al finalului nu creează totuși o atmosferă sumbră, căci Carrasco preia ștafeta virtuților cavalerești, iar „secolul de aur“ la care visa Don Quijote va putea fi instaurat în viitor, într-o formă mai pămînteană, mai reală. Acel „secol de aur“ va reveni, atunci cînd cea mai înaltă virtute, „donquijotismul“, va înceta să fie considerată ca ceva anormal și va deveni o normă²⁴.

Pe parcursul întregii piese, duetul Quijote — Carrasco promovează ideea privind caracterul neunivoc al tuturor fenomenelor, sensul lor bivalent, unitatea dialectică dintre plus și minus, dintre beneficii și pierderi²⁵.

* . *

Chiar și o sumară privire de ansamblu asupra celor două piese ale lui Bulgakov — *Jourdain cel smintit* și *Don Quijote* —, oferă posibilitatea efectuării unor con-

fruntări, descoperirii unor puncte de contact, a unor similitudini.

Astfel, una din problemele majore supuse dezbaterii în ambele piese este cea a raportului dintre realitate și fantezie, temă a cărei prezentă poate fi sesizată chiar din primele lor scene. Într-adevăr, fantezia și realitatea se confruntă la toate nivelele acestor piese, însă raportul dintre ele și influența lor reciprocă sînt diferite. În *Don Quijote*, linia de demarcație este trasată cu precizie, dramaturgul renunțînd la procedeul de „roman în roman”; în *Jourdain cel smintit*, principiul de „teatru în teatru” este, dimpotrivă, triplat și inclus în chiar acțiunea piesei. De fapt, întreaga comedie este construită pe ideea că raporturile dintre esență și aparență sînt foarte încurcate, ceea ce lărgeste spațiul imagistic al piesei.

O temă asemănătoare există și în *Don Quijote* de Cervantes. Spre deosebire, însă, de roman, Bulgakov elimină în piesă contrapunctul dintre cele două lumi și adevăruri, pentru a proclama primatul realității. În piesă nu se recurge nici la o condamnare a fanteziei, a imaginației, și nici la apologia practicismului empiric, căci însăși viața este, în sine, un roman atrăgător și palpitant.

S-ar părea că între nobilul cavalier din la Mancha și burghezul gentilom nu poate exista nimic comun. Și totuși, există ceva : este tocmai orientarea ambelor personaje spre fantezie, spre imitarea unor modele, generată de nemulțumirea lor față de realitate. Faptul că încercările de a transforma fantezia în realitate sînt dictate la *Don Quijote* și *Jourdain* de scopuri total opuse, reprezintă o cu totul altă problemă. Trăsătura comună există ca atare, însă nuanțele sînt delimitate prin intermediul celorlalte personaje. Astfel, după părerea celor din jur, *Don Quijote* este un „nebun”, un om „fără minte”, iar *Jourdain* este doar „smintit”. Aspectele particulare ale „nebiei” celor două personaje i-au oferit dramaturgului largi posibilități de a critica diverse aspecte ale vieții, dar și de a face pertinente generalizări filozofice. De remărcat, de asemenea, că, atunci cînd condițiile „jocului” se transformă într-un adevăr ivit ca rezultat al „jocului” însuși, ambele personaje își depășesc limitele.

Chiar Jourdain „cel smintit“ devine, spre finalul piesei, superior celor ce-l înconjoară, deoarece vederile lui ajung să depășească raționalismul epocii. El însă nu rezistă la combinația dintre viață și joc și, în finalul piesei este, într-adevăr, aproape de nebunie, în timp ce Don Quijote devine lucid, se eliberează de demența sa, deși cu prețul propriei sale vieți.

Don Quijote este ultima piesă de anvergură a lui Bulgakov, la care dramaturgul a ținut foarte mult. Se poate considera în acest sens că autocaracterizarea protagonistului acestei opere se află într-o neîndoielnică legătură cu autorul, căci în perioada în care a fost scrisă piesa, Bulgakov era deja grav bolnav și fără vreo speranță de vindecare.

„Oamenii își aleg diverse drumuri“, sună una din ultimele replici ale eroului principal. „Unul se cățără, împiedicându-se, pe drumul vanității, un altul alunecă pe cărarea lingușirii înjositoare, iar alții se strecoară pe poteca fățărniciei și a minciunii. Merg oare și eu pe vreuna din aceste căi? Nu! Eu merg pe drumul care urcă pieptiș, al cavalerismului, eu desfid bunurile pămîntene, dar nu și cinstea!“

„ROMAN TEATRAL“

În anul 1936, după apariția în ziarul „Pravda“ a articolului în care era aspru criticată piesa bulgakoviană *Cabala bigoților*, pusă de curînd în scenă la M.H.A.T., dramaturgul s-a transferat, după cum am mai spus, la Bolșoi Teatr, ocupînd un post de libretist. Aici, chiar în primul său an de activitate a scris acest *Roman Teatral* care a văzut lumina tiparului abia în anul 1966 și despre care N. Toporkov, artist al poporului, afirmase că este o carte „extraordinar de amuzantă!“ Paginile romanului evidentiază, într-adevăr, un succulent umor. Și totuși, cel care citește această carte nu face, oare, decît să se amuze?

Roman teatral este o narațiune în care hazul are un gust amar și unde sînt relatate peripețiile unui tînr in-

telectual ce și-a descoperit vocația de scriitor și ia contact cu „Teatrul Independent” cunoscut pe atunci, după spusele sale, de întreaga Moscova. Scrierea are fără îndoială un caracter autobiografic și reflectă raporturile autorului însuși cu conducerea și trupa de actori ai M.H.A.T.-ului.

„Confruntarea unor mari talente și înalte idealuri artistice” — scrie, referindu-se la această problemă cunoscutul prozator Konstantin Simonov —, „cu vanitatea, cu credința oarbă în opiniile unor celebrități, cu lupta de culise pentru dobândirea de roluri etc., nu fac decât să afecteze rolul pe care ar trebui să-l joace teatrul, alterând înalta lui menire”²⁶. Accentele critice care se fac simțite în paginile *Romanului teatral* la adresa „Teatrului Independent” (respectiv M.H.A.T.) oglindesc în acest sens o poziție identică a protagonistului (și, implicit, a autorului cărții), care iubește cu pasiune teatrul, care dorește să-și dea întreaga contribuție pentru ca teatrul să-și îndeplinească misiunea de a fi un adevărat miracol atât pentru membrii săi, cât și pentru publicul spectator. Autorul *Romanului teatral* face și mai verosimilă atitudinea eroului său principal, Maksudov, prin aceea că, inițial, îl prezintă izolat de viața obștească, literară și teatrală a Moscovei, determinându-l astfel să privească, ulterior, cu sinceră uimire de „neinițiat”, viața de dincolo de culise a teatrului în care pătrunde.

Romanul începe în maniera unui *policier*: povestitorul relatează că a primit manuscrisul cărții de la un prieten al său care s-a sinucis recent la Kiev. Un asemenea prolog se înscrie pe deplin în tradițiile literaturii clasice ruse. Știm prea bine că Pușkin, de pildă, intrase, astfel, în posesia ipoteticelor hîrtii rămase de la „răposatul Belkin”, că Lermontov, „la cererea lui Maxim Maximici”, tovarăș de armă al lui Peciorin, „ia în primire” valiza cu manuscrisul unui roman al acestuia și de îndată ce află că Peciorin a murit „încredințează tiparului” opera în cauză. Tot astfel procedează și Cernișevski, al cărui roman *Ce-i de făcut* nu constituie, după afirmația autorului său, decât relatarea celor povestite de către un pseudosinucigaș. Procedul lui Bulgakov pare a fi mai apropiat de formula lermontoviană și este cu atât mai

adecvat scopului propus, cu cît pentru a reprezenta o generalizare poetică, scrierea în cauză se cuvine a fi receptată ca o ficțiune, făcîndu-se abstracție de figura autorului, care a introdus în narațiune numeroase fapte din biografia sa și ai cărui eroi au tot atîtea prototipuri în viața scriitoricească și teatrală a Moscovei acelei perioade. La această interpretare ne îndeamnă, de fapt, și autorul, atunci cînd remarcă, hitru, că evenimente sau persoane ca cele pe care le descrie Maksudov „nu există și nici n-au existat vreodată“, sau că însemnările acestuia nu constituie decît „rodul propriei fantezii“ a protagonistului, ba chiar, „din nefericire, al unei fantezii bolnave“. Și totuși, procedeul amintit conține în el un paradox: afirmînd că cele petrecute în paginile romanului n-au existat niciodată, autorul sugerează, de fapt, cu multă finețe, că, dimpotrivă, ele au existat într-adevăr.

În scurta „prefată“ la roman, Bulgakov afirmă că aportul său la definitivarea acestuia a fost minim și n-a constatat decît în a-i da un titlu, a-i înlătura epigraful notat de Maksudov (epigraf pe care l-a considerat inutil) și, în sfîrșit, de a așeza semne de punctuație „acolo unde mai era nevoie“.

În cuprinsul romanului, elementul „polițist“ nu va mai juca nici un rol. Deși în paginile lui va mai fi pomenită o tentativă neizbutită de sinucidere a protagonistului, faptul este relatat cu o tentă evidentă de umor, astfel încît, isprăvind lectura, puțini își vor mai aminti că însemnările respective îi aparțin de fapt, „răposatului Maksudov“ (care, în cele din urmă, a reușit să-și ducă intenția funestă la îndeplinire).

...Așadar, la „Teatrul Independent“ (a se citi M.H.A.T.) sosește într-o bună zi un tînăr dramaturg, devotat artei, dar cu totul ignorant în ceea ce priveștea viața teatrală „de dincolo de culise“. Pentru a putea străbate întortocheatele labirinturi ale teatrului, precum și ale raporturilor dintre cei care îl propulsează, tînărul condeier are nevoie de un cicerone. Acesta va fi actorul Bombardov, care, însoțindu-l pe Maksudov, îi dă și explicațiile cuvenite, comentînd situații, descriindu-i persoane și relațiile existente între ele. Însă comentariile lui Bombardov nu coincid întotdeauna cu cele constatate

de către Maksudov însuși, și astfel în fața cititorului apar, încetul cu încetul, două imagini paralele ale teatrului în cauză. Odată cu aceasta cititorul constată că din punctul de vedere al omului venit „din afară” și înzestrat cu sensibilitate și bun simț, multe din cele ce se petrec aici par incoerente, absurde, lipsite de finalitate și logică. Într-adevăr, Maksudov, încetînd cu timpul să dea ascultare sfaturilor lui Bombardov, începe să înțeleagă cu multă luciditate modul în care funcționează mecanismul ascuns al unor activități din culisele teatrului.

În momentul cînd este invitat la „Teatrul Independent”, Maksudov este deja autorul unui roman intitulat *Zăpada neagră*²⁷. Romanul fusese prezentat unei edituri particulare și partea întâi a acestei scrieri a și fost publicată. Cu acest prilej protagonistul a cunoscut numeroși redactori și editori, căpătînd și o primă experiență în ceea ce privește contactul cu viața literară a vremii. Experiența dobîndită a avut însă un gust amar. El nu știa că autorul trebuie să-și pună mereu întrebarea „oare va trece de cenzură?”; mai tîrziu, cunoscîndu-și editorii, aceștia îi fac impresia unor persoane cu reputație dubioasă, ceea ce se va confirma ulterior. Remarcabilă este, în acest context, scena în care Maksudov pătrunde, înfiorat de importanța momentului, în apartamentul criticului Konkin, unde s-a adunat „floarea literaturii”, cu cei mai de vază reprezentanți ai ei. Dezamăgirea tînărului scriitor va fi însă profundă. Interesele înguste, personale, asupra cărora își concentrează atenția celebrii literați, discuțiile, de-a dreptul vulgare, despre Paris, ale unora dintre ei, evidențierea nonvalorii — toate acestea, constată Maksudov, sînt foarte departe de ceea ce se cheamă slujire cu abnegație a literaturii și artei. Lumea în care a nimerit i se pare „insuportabilă”, iar capitolul din roman, în care este prezentată această concluzie a protagonistului, se intitulează, semnificativ, „Dezastrul”.

Iată, acum, lumea teatrului. Citind istorisirea lui Maksudov despre prima lui vizită în incinta „Teatrului Independent”, despre spectacolele prezentate aici, despre lectura propriei piese în ambianța casei lui Ivan Vasilievici²⁸ (unul dintre cei doi directori ai teatrului), despre

convorbirile atît de instructive pe care le poartă cu actorul Bombardov, ajungi, treptat, la concluzia că, dincolo de toate peripețiile protagonistului, se conturează o anumită estetică teatrală a autorului însuși, pe care am fi tentați să o calificăm drept „realism scenic“, într-un sens mai larg al noțiunii.

Din foiletoanele lui Bulgakov, scrise în perioada anilor '20, reiese clar că el privea cu ironie experimentele „avangardiste“, chiar ale unui regizor atît de proeminent al vremii, cum era Meyerhold. Cu toate acestea trebuie reținut faptul că multe din principiile esteticii avangardiste au fost considerate de dramaturg ca avînd totuși o anumită însemnătate. Întemeindu-și creația pe principiile dramaturgiei realiste ruse, el s-a arătat a fi deosebit de receptiv și față de elementele noi, introduse în arta scenică de către simbolisți. Activînd pe tărîm teatral nu numai ca dramaturg, dar și ca regizor, actor și, desigur, ca spectator, Bulgakov ajunsese să cunoască în profunzime și psihologia publicului. Deosebit de spectaculoase, cu o acțiune dinamică, evidențiind caractere bine conturate ale personajelor, cu finaluri lipsite de echivoc (sub influența tradițiilor realiste ruse), piesele sale demonstau, totodată — și continuă să demonstreze — o înaltă virtuozitate în ceea ce privește punerea în valoare a numeroaselor și subtilelor legi ale scenei.

Tocmai în acest sens se poate afirma că atît Bulgakov cît și Stanislavski — creator al cunoscutului său sistem de conduită scenică a actorului și unul din directorii M.H.A.T.-ului, care, după cum am văzut, participase direct la reprezentarea mai multor piese ale dramaturgului —, se situau din multe puncte de vedere pe poziții apropiate, deseori chiar identice. Este suficient să amintim doar cîteva din ele.

În privința aprecierii evenimentului dramatic din cuprinsul piesei de teatru, atît Bulgakov, cît și Stanislavski considerau că amploarea și eficiența acestuia depind în exclusivitate de influența pe care evenimentul o exercită asupra destinului personajelor ce iau parte la acțiune. Concluzia care se impunea era că în piesă nu trebuie să existe evenimente întîmplătoare, inefficiente. Legat de

această cerință era și principiul, conform căruia prota-goniștii nu numai că propulsează acțiunea prin faptele lor, dar acordă prin aceasta și un anumit sens atît respecti-vei acțiuni cît și întregii piese.

Cele două personalități acordau aceeași importanță și eficienței *cuvîntului*. Se știe că, pentru Stanislavski, pri-ma *replică*, cu capacitatea acesteia de a contribui la des-fășurarea acțiunii, putea crea, totodată, structuri psihice adecvate în imaginația spectatorului. Replicile persona-jelor lui Bulgakov privesc atît în mod izolat, cît și în complexa lor conexiune, jucau un rol de prim ordin în economia întregii piese, evidențiind cu prisosință, și din acest punct de vedere, înalta măiestrie a dramaturgu-lui.

Apropiat de principiile bulgakoviene era și conceptul lui Stanislavski privitor la încadrarea corectă și deplină a fiecărei piese de teatru într-un *anumit gen* al artei dra-matice, spre a se evita astfel confuzii și echivocuri în ceea ce privește poziția sau tendința manifestată de au-tor. De asemenea, în procesul de elaborare a pieselor sale, Bulgakov se preocupa cu minuțiozitate de pregătirea mo-mentului în care acțiunea trebuia să cunoască o *cotitură* modificînd echilibrul de forțe ce acționau în cadrul con-flictului, realizînd astfel premisele ~~finalului~~ *finalului*, ceea ce co-rispondea pe deplin tradițiilor instaurate de M.H.A.T.

Și-atunci? În ce au constatat, totuși, disensiunile care, în viața reală, l-au determinat pe Bulgakov să pără-sească acest teatru, iar pe Maksudov — care participase și el, intens, la activitatea „Teatrului Independent“ —, să se sinucidă? Discutînd, în acest sens, despre principii *estetice*, se poate aminti faptul că, îmbrățișînd, în ge-neral, tradițiile M.H.A.T.-ului, Bulgakov protesta, totuși, cu vehemență împotriva excesului de naturalism, care se făcea simțit într-o serie de rezolvări regizorale, împotriva a ceea ce el numea „teatru de prost gust“.

Cît despre aspectul *etic* al raporturilor existente în viața artistică a teatrului, el nu putea să accepte, de-sigur, situația aproape lipsită de drepturi a dramaturgului neconsacrat, venit să-și ofere operele spre reprezentare. Această poziție a lui Bulgakov este reflectată cît se poate de clar de fragmentul din „Roman...“, în care este des-

crisă încheierea contractului dintre Maksudov și „Teatrul Independent“.

Acceptînd multe din sugestiile și sfaturile regizorilor, săi, Bulgakov era categoric împotriva modificării radicale a intențiilor dramaturgului, a „reelaborării“ pieselor sale. Și acest punct de vedere este oglindit în cuprinsul romanului, Maksudov protestînd la rîndul lui împotriva idolatrizării unor personalități teatrale pe care nimeni n-are dreptul să le contrazică, niciodată (în roman — Ivan Vasilievici, renumitul director și regizor al „Teatrului Independent“, om cu zîmbet „fermecător“, dar ai cărui ochi erau „departe de a fi blînzi“). Prezentarea personajului este ingenios gradată : dacă, inițial, Maksudov asistă la o convorbire telefonică în decursul căreia informațiile privitoare la niște banale intrigi din culisele teatrului sînt receptate de Ivan Vasilievici ca niște vești privind desfășurarea unor veritabile operațiuni de război — scena avînd o evidentă tentă umoristică — ulterior, autorul va recurge la descrierea, în manieră satirică a unei repetiții desfășurate în prezența aceluiași personaj, ironizînd pe seama „sistemului“ elaborat de Ivan Vasilievici (cu referire, probabil, la sistemul lui Stanislavski). De precizat, însă, că Maksudov nu se opune sistemului ca atare, ci doar dogmatizării sale, considerîndu-l chiar „inutil“ în cazul unor autentice talente actricești. Protagonistul — și, odată cu el, Bulgakov — înțelege prea bine că *forma* teatrală nu constituie un simplu „veșmînt“ al dramei care se consumă pe scenă, ci decurge firesc din dramatismul luptei interioare și a celei manifeste a personajelor. De aici rezultă faptul că mecanismul amintit nu acționează numai asupra personajelor din piesă, ci și asupra actorilor care interpretează rolurile respective, impulsionîndu-le firesc acestora din urmă, atît trăirile sufletești, cît și exteriorizarea.

Și acum, cîteva cuvinte despre elementele autobiografice din cuprinsul cărții. Sînt multe și devin tot mai numeroase pe măsura elucidării altor și altor amănunte din zbuciumata biografie a scriitorului. ..., „În tine zace un soi de mahmureală dostoevskiană“, i se adresează lui Maksudov cei cîțiva literați care asistaseră la lectura romanului său *Zăpada neagră*. O mustrare identică îi fusese adre-

sată, în repetate rînduri, și lui Bulgakov. ...Maksudov cuturea mai multe redacții, cărora le oferă spre publicare romanul său, dar de fiecare dată manuscrisul îi este restituit împreună cu avizul „Nepublicabil“. De aceleași avatururi a avut parte și Bulgakov, iar romanului său *Garda albă*, nu i-a fost publicată — ca și în cazul operei lui Maksudov — decît o primă parte. ...Conducerea „Teatrului Independent“ îi solicită lui Maksudov să-și transforme romanul într-o piesă de teatru. După cum cititorul a aflat, Bulgakov și-a transformat, la solicitarea M.H.A.T.-ului, romanul *Garda albă*, realizînd, pe motivele lui, binecunoscuta piesă *Zilele Turbinilor*. ...În capitolul al treilea al *Romanului teatral* este descrisă o altă piesă de teatru imaginată de Maksudov, piesă în care cititorul recunoaște situații și personaje din... *Apartamentul Zoikăi*. ...„Nu merită să urci Golgota pentru romanul tău“ opinează unul dintre personaje. Oare nu este și aceasta o aluzie a lui Bulgakov la propriul său roman, *Maestrul și Margareta*? Și enumerarea exemplelor ar putea continua.

Așadar, hotărît să scrie un nou roman — operă în care să fie reflectată, printre altele, și experiența pe care o cîștigase din colaborarea cu M.H.A.T.-ul —, Bulgakov, credincios și de astă dată tradițiilor realismului clasic rus, alege drept erou principal al istorisirii sale, un personaj deloc eroic, un tînăr, scriitor pe care nu-l cunoaște nimeni și care este lipsit atît de relații în lumea literară și teatrală a epocii, cît și de o protecție venită „de sus“. Treptat, scriitorul îi inspiră cititorului său ideea că tocmai de asemenea oameni depinde soarta literaturii și a artei.

În cuprinsul romanului pot fi întîlnite și cuvintele: „Nimic nu-i mai rău... decît teama și lipsa de voință“. Aceste cuvinte nu par a fi strict legate de elaborarea de către Maksudov a piesei sale *Zăpada neagră*. Protagonistul jura, însă, la un moment dat, că nu va mai călca pragul teatrului, dar, ...totuși, nu poate să n-o facă, pentru că l-a îndrăgit cu adevărat. „Lumea asta va fi a mea...“ își zice el, rămas cu ochii la butaforicul bidiviu de aur de pe scena „Teatrului Independent“, metamorfozat pentru el într-un superb simbol al însăși noțiunii de

TEATRU: Tocmai de aceea — și, fără să uităm o clipă prezența, în spatele tânărului dramaturg, a ilustrului său creator și confrate — se cade să privim cu seriozitate o altă mărturisire a lui Maksudov, chiar dacă el o face în niște împrejurări descrise pe un ton glumeț. Înflăcărat de amintirea bidiviului de aur, tânărul strigă adresându-se lui Bombardov. „Eu sînt cel nou (adică, dramaturgul cel nou — n.n.), sînt cel nou! Sînt cel care trebuia să vină și iată-mă, am venit!“ Să fie, oare, și aceasta un nou element autobiografic cuprins în paginile narațiunii?

Român teatral este „extraordinar de amuzant“ spunea în prefața cărții artistul poporului Toporkov...

MĂESTRUL ȘI MARGARETA

„...Ultimul meu roman, romanul meu de amurg...”

Se împlinesc 60 de ani din momentul apariției, în 1928, a primelor schițe ale romanului *Maestrul și Margareta* intitulate, incitant, *Un consilier cu co-pite*, precum și 20 de ani de la publicarea lor, întâi în revista „Moskva”, ulterior, în ediție separată.

Tema raportului individ-Revoluție, la cumpăna dintre două epoci istorice, în condițiile confruntării armate dintre părțile aflate în conflict, fusese deja epuizată, de către Bulgakov. Pe măsura trecerii timpului, noua societate sovietică, eliberată de exploatare, își continua drumul sinuos și contradictoriu al propriei evoluții. În conștiința scriitorului începe să se contureze treptat ideea că viața nu trebuie să fie subjugată de „obligativitate”, de „necesitate”, astfel că esența raporturilor și legităților existenței nu trebuie, și nu poate fi distorsionată sau anulată.

Intenția de a se surprinde pe sine, ca scriitor, obiectiv și detașat, a suferit importante modificări pe parcursul celor doisprezece ani, în care a fost elaborat acest roman. Către anul 1930 fusese definitivată o primă variantă a acestei opere ; însă, ca urmare a condițiilor deosebit de ostile lui Bulgakov (despre care îi relatase, într-o scrisoare, fratelui său), această primă redactare a fost arsă de către autor. Ecouri ale acestei dureroase „autoincinerări” se regăsesc și în versiunea finală, a noua, a romanului. Rămăseseră, totuși, niște ciorne. Lucrul asupra romanului a fost întrerupt pentru o perioadă de timp, dar actul artistic al creației nu se oprește nici o clipă, materializându-se cu orice prilej în noi și noi variante, ulterioare. „Manuscrisele nu ard !” — este un aforism născut tocmai în această perioadă. Bulgakov nu a considerat niciodată omul ca pe un „șurub” sau „roțiță” a imensului angrenaj al societății ; omul, pentru scriitor, nu poate fi lipsit de universul său spiritual, de „conținutul”

său psihologic. Conceptul de personalitate se îmbogățește, la Bulgakov, cu dilema „alegerii făcute“, cu problemele răspunderii, vinovăției, puterii de a influența propriul destin, cărora li se adaugă abordarea interacțiunii complexe, uneori tragice, dintre personalitate și societate, încercarea de a defini noțiunea de morală și memorie socială. Tocmai aceste teme l-au preocupat pe Bulgakov pînă în ultimele clipe ale vieții, evidențiind de-a lungul anilor o interpretare filozofică tot mai profundă.

Romanul *Maestrul și Margareta*, ultima operă a scriitorului, „oferită“ cu o mare întârziere (ca și alte scrieri ale sale) cititorului european, a produs, chiar din momentul apariției, o impresie stupefiantă. Tradus în cursul aceluiași an (1968) în toate limbile europene de largă circulație, acest roman a provocat curînd o avalanșă de recenzii și comentarii. — apariția unora determinînd publicarea, de urgență, a celorlalte —, scrise de pe cele mai diverse poziții : de acceptare, de controversă, de neacceptare, de însuflețită aprobare a ideilor scriitorului.

Pînă în ultimele zile ale vieții sale Bulgakov a continuat să revină la manuscrisul tulburătoarei sale opere. Fără s-o considere „neterminată“, el o privea, totuși, ca nedefinitivată.

Forța artistică, prin care această uimitoare scriere acționează asupra cititorului, constă în tematica sa aflată într-o continuă mișcare, transformare și evoluție. Recitînd romanul, descoperim mereu alte fațete ale măiestriei autorului, alte nuanțe ale ideilor sale și, pe măsură ce trec anii, înțelegem tot mai limpede sensurile acestei opere, analizînd, totodată, mai profund problemele existenței noastre de astăzi. Această fuziune de realitate și fantastic a permis o reflectare inedită a vieții, deschizînd noi căi de cunoaștere, prin artă, a esenței existenței umane. Profunzimea romanului, precum și importanța sa artistică ne îndreptătesc afirmația că *Maestrul și Margareta* reprezintă o culme a literaturii sovietice.

Realizat prin aplicarea și de această dată a procedului atît de îndrăgit de Bulgakov — cel al „romanului în roman“ — *Maestrul și Margareta* continuă să-și uimească cititorii prin aspectul său atît de nou și neobișnuit. Și totuși, la o studiere atentă a romanului,

apare limpede că autorul urmează cu fidelitate tradițiile realismului rus, că nu neglijează anumite structuri și imagini artistice proprii simbolismului, că stabilește puncte de contact și cu tradițiile literaturii romantice universale, ce pot fi sesizate în evocarea forțelor supranaturale care intervin în viața și acțiunile unor personaje. Dar temele fundamentale ale cărții — problema binelui și a răului, sensul vieții și enigmele neființei — nu sînt oare proprii atît literaturii ruse, cît și întregii literaturi universale? Se știe că numeroși scriitori ruși încercau, prin operele lor, să găsească răspuns la întrebări care frământaseră nenumărate generații („Există oare o dreptate supremă?”, „Sînt oare toți oamenii egali în fața morții?”). Este suficient să-i amintim, în acest sens, pe Odoevski, Gogol, Dostoievski, Andreev, Sologub, Briusov. În romanul bulgakovian nu se întrevade numai o reluare a unor linii tematice ale literaturii ruse din secolele XIX și XX, dar și o continuare fermă a unei tradiții pornite încă de la Pușkin: este vorba de atenția acordată figurii „omului mărunt”; la Bulgakov această noțiune este interpretată în contextul actual, respectiv de „un oarecare”, un ins care nu s-a remarcat prin nimic în ochii neatenți ai celor din jurul său. Acest personaj relativ neînsemnat, reprezintă, însă, pentru cei care-l cunosc îndeaproape, o personalitate, căci astfel de oameni constituie universuri spirituale deosebit de complexe și fragile.

„Maestrul” din roman nu are nume și duce o existență anonimă, locuind, fără o adresă precisă „într-o odăiță la subsol închiriată de la un antreprenor”. Slujbaș modest, cu un minim de relații întreținute cu diverse cunoștințe, fără însă a avea prieteni adevărați, toate trăsăturile sale subliniază opoziția eroului față de publicitate; el nu suportă „prim-planuri” avînd ca subiect propria-i persoană.

Și totuși, formula, aproape magică, de „Maestru”, rostită de Margareta, are darul de a-l smulge din vîrtejul sufocant al cotidianului, de a-l înălța deasupra cenușiului apăsător al unei existențe banale. „Maestrul”, devine confirmarea „intercalării” propriului „roman” în

romanul despre „Maestru“, certificînd în final că Margareta nu s-a înșelat. De Maestru se leagă o serie de întrebări fundamentale. „De cine depinde soarta omului?“ „Poate găsi forța necesară să lupte pentru dreptul de a trăi așa cum dorește, fără a fi umilit și supus suferințelor?“ „Poate, oare, omul să se exprime pe sine, fără să se abată de la drumul ales și fără să se piardă în mărunțișuri cotidiene, într-un cuvînt, fără să se trădeze pe sine însuși?“ — reprezintă o problemă complexă, caracteristică literaturii ruse, din perioadele în care se făceau resimțite simptomele unei „maladii“ a conștiinței sociale¹.

Ca și la predecesorii săi, și la Bulgakov este vizibilă dorința de a sublinia — evocînd repetarea în decursul istoriei a unor caractere omenești, a unor evenimente și situații — permanența și imuabilitatea atît a laturilor pozitive, cît și a celor negative ale existenței umane. Autorul încearcă să găsească un răspuns personal la întrebări „blestemate“: „Este, oare, omul prin natura sa, bun, sau este josnic?“ „A fi om este o povară grea?“.

Motivele și personajele lumii „infernale“ prezentate de scriitor își găsesc originea în special în folclorul vechi rusesc și chiar în scrierile hagiografice, filon ce traversează de altfel și operele lui Pușkin, Lermontov, Gogol, A. K. Tolstoi, Dostoievski, V. Briusov. Romanul lui Bulgakov abordează motivul biblic al calvarului lui Hristos, procedeu întîlnit atît în literatura universală (la A. France, T. Mann ș.a.), cît și în cea rusă; la A. K. Tolstoi, Dostoievski, Blok, Esenin, Andreev sau Maikovski. Pentru Andreev, de pildă, legendele biblice au constituit un teren fertil pentru o reinterpretare creatoare. Pe Bulgakov, acestea l-au atras prin polivalența subiectelor, precum și prin existența în cadrul lor a unor simboluri și ele neunivoce. Acest aspect i-a înlesnit suprapunerea unor evenimente actuale peste imaginea unui trecut îndepărtat, modalitate artistică devenită dominantă în *Maestru* și *Margareta*.

Bulgakov se apropie de L. Andreev și prin uimitoarea sa capacitate de a se transpune în personajele

sale precum și prin libertatea absolută, care îi guvernează procesul de creație.

Dar, la Andreev, aspirațiile omului nu au o țintă precisă, scriitorul devenind astfel, în cele din urmă, un apologet al reclusiunii, în timp ce Bulgakov nu estetizează nonlibertatea, ci acordă întotdeauna încredere neștrămutată omului, dreptului său la libertate, înaltei lui meniri, triumfului iminent al dreptății.

Consemnarea unor aspecte particulare ale romanului, relevă unele elemente, preluate de autor din estetica simbolismului, cum ar fi rolul important atribuit elementului muzical, ritmului narațiunii. O mare importanță este acordată, de asemenea, simbolurilor reprezentate de diverse culori, ca și unor presentimente și previziuni. Este suficient să amintim, în acest sens, cea dintâi întâlnire, pe stradă, a Maestrului cu Margareta care „ducea în brațe... niște flori galbene, dezgustătoare, alarmante” sau „mantia albă cu căptușeală sîngerie” a lui Pilat din Pont, element ce revine cu o insistență obsedantă. Tot atît de frecvent apare și imaginea hainelor negre pe care le poartă satanicul Woland. O importanță excepțională o capătă privirea, devenită definitivă pentru diversele personaje: ochii încețoșați ai lui Pilat, privirea atotcuprinzătoare a șefului poliției sale secrete, ochii fățarnic întristați ai bufetierului, sau pupilele întunecate și pustii ale lui Woland.

Ținînd seama de toate aceste aspecte, se poate conchide că romanul *Maestrul și Margareta* reprezintă o frescă complexă, realist-simbolistă, a vieții și societății contemporane lui Bulgakov. Principiul asociativ al „montajului” devine, în acest roman, deosebit de evident.

Scriitorul K. Simonov consideră *Maestrul și Margareta* ca fiind un „poem lirico-filozofic”, omițînd, însă, componenta satirică prezentă în paginile cărții.

Dacă prin termenul de „neorealism” se înțelege o fuziune a unei maniere realiste de a scrie, cu viziunea proprie simbolismului și cu fantasticul² atunci acest termen ar putea contribui, într-o anumită măsură, la definirea genului acestui roman, deși într-adevăr, genul unei astfel de creații este greu de stabilit cu precizie. Un punct de plecare pentru realizarea romanului

l-a constituit, așadar, nuvela *Un consilier cu copite*, scrisă în anul 1928, care a suferit numeroase metamorfoze, concretizate în nu mai puțin de opt, sau chiar nouă variante, pînă să se transforme în roman. Care a fost totuși impulsul, sub imperiul căruia Bulgakov a început să scrie *Maestrul și Margareta* ?

În anul 1927, niște prieteni ai lui Bulgakov i-au oferit, spre a-l amuza, cu prilejul zilei sale de naștere, o carte cumpărată de la un anticariat, publicată de către un scriitor neprofesionist și anume, cunoscutul chimist A. Ceaianov. Povestirea înfățișa cititorului apariția, la Petersburg, a Satanei, care determină pieirea unora dintre personaje, cu excepția unei actrițe de teatru, salvate din ghearele Diavolului de către eroul principal, al cărui nume era... Bulgakov.

Darul i-a făcut plăcere și l-a amuzat, trezindu-i totodată unele idei noi³. Comparînd textul lui Ceaianov și cel al romanului *Maestrul și Margareta*, descoperim chiar unele detalii comune. Astfel în ambele scrieri prezența forțelor diabolice este trădată printr-un miros puternic de pucioasă, atît diavolul lui Ceaianov, cît și Woland sînt posesorii unor tabachere din aur masiv, împodobite cu un triunghi alcătuit din diamante, pe amîndoi îi pasionează jocul de cărți, încît ajung să umble în permanență cu cărțile de joc în buzunar etc.

Dar problematica romanului bulgakovian este atît de vastă și de profundă, încît darul sus amintit n-a putut să reprezinte, într-adevăr, decît un simplu imbold pentru realizarea ulterioară a *Unui consilier cu copite* iar o legătură genetică cu *Maestrul și Margareta* este exclusă. În schimb, în textul romanului pot fi depistate un mare număr de teme, motive, subiecte, simboluri și personaje îndrăgite, de multă vreme, de către scriitor. Astfel, mediul literaților, văzut printr-o prismă satirică, este prezent și în *Roman teatral*, tot de acolo fiind preluat și bufetierul Fokici, în timp ce menajera pe nume Natașa, este un alter ego al Maniușkăi din *Apartamentul Zoikăi*. Tot astfel, descrierea furtunii purificatoare poate fi întîlnită și în paginile *Romanului teatral*, iar cea a incendiului se regăsește în nuvela *Imobilul nr. 13 — Comuna muncitorească — Elpit* (de remarcat că

prima apariție a Maestrului în paginile romanului are loc în capitolul 13, pe Margareta o frământă presimțiri rele, într-un fel care ni-l evocă pe profesorul Persikov din *Ouăle fatale*) etc., etc.

Către anul 1929, îngrădirea libertății de creație a devenit evidentă, iar Bulgakov a început să se intereseze, tot mai mult, de tema personalității și destinului unui artist, abordând, pentru prima dată motivul gloriei literare.

Ca urmare a extinderii sferei intențiilor sale, Bulgakov abandonează prima variantă, finalizată, pe care o citise unui grup restrîns de prieteni, dar decide, totodată, să se reîntoarcă, ulterior la această temă.

În anul 1930, cel mai dificil din biografia artistică a scriitorului, Bulgakov distruge prima variantă, mărturisind despre aceasta, în corespondența sa particulară. Peste un an, el încearcă să revină asupra „romanului despre diavol”; pe una dintre paginile manuscrisului celei de-a doua variante poate fi citită următoarea însemnare a autorului: „...Ajută-mă, Doamne, să isprăvesc acest roman — anul 1931”. Dar activitățile literare curente îi distrag atenția și-l preocupă mereu cu alte și alte probleme, îndepărtîndu-l de această operă, încă neterminată, așa cum se-ntîmplase, cu ani în urmă, cînd începuse să scrie *Garda albă*.

În 1932, după ce se căsătorește cu Elena Sergheievna Șilovskaia. Bulgakov decide să se dedice, mai intens, romanului. Contrapunerile „Despre Dumnezeu” și „Despre Diavol”, din variantele anterioare, dispar, locul lor fiind luat de Maestru și de Margareta, personaje inexistente în primele etape de elaborare.

Ultima variantă a romanului e scrisă în 1937, Bulgakov cizelînd-o continuu pînă la sfîrșitul vieții. Pe 10 septembrie 1939, în urma interzicerii reprezentațiilor cu piesa bulgakoviană *Batum*, soții Bulgakov pleacă la Leningrad, însă se reîntorc către sfîrșitul lunii la Moscova din cauza agravării stării sănătății scriitorului. Cunosîndu-și diagnosticul, Bulgakov începe din acest moment o luptă disperată cu timpul, în încercarea de a-și finaliza romanul, a cărui ultimă parte a rămas, probabil, nerevizuită.

Multitudinea planurilor romanului, polistratificarea sa, au fost subliniate de numeroși exegeți. Fiecare dintre cititorii acestei opere își va avea aici, probabil, paginile sale preferate. Unii vor fi atrași, poate, de istorisirea bazată pe miturile creștine privitoare la viața lui Hristos (autorul inspirându-se și din operele unor istorici antici), ori descrierea, de o uimitoare autenticitate și pătrundere psihologică, a unei zile din viața lui Pilat din Pont; pe alții îi va captiva povestea de dragoste, atît de pămînteană și în același timp atît de fantastică, a Maestrului și Margaretei, iar alții vor aprecia paginile satirice ale romanului, în care se vorbește despre mediul literar și ambianța artistică a Moscovei anilor '30.

Aceste presupuneri par întru totul justificate. Dar numai la prima vedere. Căci în realitate, universul policrom al romanului, alimentat de bogata imaginație a autorului, este un univers în care realismul interferează continuu cu fantasticul; populat de zeci și zeci de personaje, aparținînd unor categorii social-istorice dintre cele mai diferite, acesta constituie un tot unitar, greu de divizat în părți componente. E drept, Bulgakov nici nu pare preocupat de o desfășurare mult prea pragmatică a subiectului, însă componentele romanului său sînt sudate între ele cu ajutorul unui alt aliaj: este vorba de *ideea poetică* a autorului, pe care o urmărești cu dificultate, dar și cu veritabilă pasiune.

Subiectul cărții are o structură complexă. De la „trunchiul“ lui principal pornesc mai multe ramificații. În cuprinsul relatării despre Moscova anilor '30 și locuitorii ei, este inclusă istorisirea referitoare la Yeshua și Pilat, acțiunea acesteia din urmă petrecîndu-se în orașul antic Yerushalayim. Drept verigă de legătură între cele două lumi slujesc două dintre personajele principale ale cărții: Maestrul, autor al romanului despre Yeshua, și Woland care observă „cu propriii săi ochi“ nu numai Moscova, dar și Yerushalayimul. Fie prin participare directă, fie prin intermediul „suitei“ sale, Woland traversează întreg romanul, de la început și pînă la sfîrșit. Maestrul și prietena lui, Margareta, apar abia pe la mijlocul cărții. Cititorul întîlnește în permanență asocierea unor elemente dintre cele mai disparate: un

amalgam de straturi temporale, digresiuni lirice evidențind profunde idei de ordin filozofic și social, îngemănarea satirei cu parodia, o ironie romantică, în care se fac auzite și note tragice. Contrastul, ca modalitate artistică își găsește aici o largă aplicare. De asemenea, cititorului îi vine greu să creadă că timpul în care se desfășoară această acțiune, atât de amplă, se limitează, în fond, la numai patru zile, iar „romanul” despre Yeshua, la numai douăzeci și patru de ore. Într-adevăr, aceste două secvențe temporare cuprind un material poetic de o impresionantă forță emoțională.

Întregul roman este alcătuit din treizeci și două de capitole (divizate în două „părți”) la care se adaugă un epilog. La ce s-ar putea rezuma conținutul romanului? Ar fi desigur o încercare dinainte sortită eșecului. Și totuși, admitând un inevitabil schematism al expunerii, s-ar putea spune, pe scurt, că în *Maestrul și Margareta* se vorbește despre ceea ce s-ar fi putut întâmpla dacă Moscova anilor '30 ar fi fost într-adevăr, „vizitată” de Diavol și de suita acestuia: ce anume ar fi văzut el acolo, cu ce persoane ar fi intrat în contact, pe cine ar fi pedepsit direct, pe cine ar fi împins pe ascuns la pieire, dar și cui ar fi dat ajutor (așa cum a făcut-o, de pildă, cu Maestrul, care, persecutat fiind pentru elaborarea unui roman „neactual”, a ajuns, în disperare de cauză, să-și ardă manuscrisul), mai ales că Demonul din roman este unul de o factură deosebită. Firește că formularea de mai sus nu constituie decât unul dintre răspunsurile posibile. În același timp, însă, se poate observa limpede că un asemenea subiect i-a permis autorului să lărgească, într-un mod impresionant, cadrul textului propriu-zis, împărtaşind cititorilor romanului nenumărate idei de ordin artistic și filozofic.

Se observă, de asemenea, că romanul nu are un erou central în jurul căruia să se grupeze sau către care să converge episoadele ce alcătuiesc narațiunea. Această modalitate nu accentuează ponderea unui anumit personaj al cărții, în schimb amplifică substanțial nota poetică a întregii opere.

Locul eroului central din romanul lui Bulgakov a fost preluat de mai multe personaje principale. Ele ac-

ționează fiecare în sfera sa proprie, căile lor intersectându-se prin opoziție sau reflectare reciprocă. Astfel, Maestrul apare în capitolul purtînd semnificativul număr 13, și nu este prezent decît pe parcursul a șapte capitole. Despre Margareta, în prima parte a romanului, nu se vorbește decît în treacăt, fapt care constituie, de bună seamă, eco-ul celor dintii variante ale operei, cînd acest personaj încă nu fusese prefigurat. (În schimb, în partea a doua a cărții și pînă în final, Margareta ocupă un loc dintre cele mai importante). Maestrul, ca personaj, se află într-o strînsă legătură cu „romanul“ elaborat de el, precum și cu propria sa imaginație poetică; de fapt, el și nu Woland asistă nevăzut atît la interogatoriul și execuția lui Yeshua, cît și la muștrările de conștiință ale lui Pilat din Pont. În schimb, Woland și suita lui, prezenți în majoritatea capitolelor din roman (21) lipsesc, ca personaje vizibile sau invizibile, din spațiul narativ al „romanului“ intercalat.

În afara personajelor, un rol de importanță majoră îl dețin, pe parcursul întregii opere, fenomenele naturii — ploaia, furtuna, focul — și chiar unele locuri unde se petrece acțiunea, cum ar fi faimosul apartament No. 50 din imobilul Nr. 302/bis de pe strada Sadovaia. Acest apartament începe să ducă o viață aparte, asemeni unei ființe misterioase și năvălase, fiind foarte nimerit pentru a acorda adăpost forțelor întunericului. O pondere însemnată în sensurile romanului o are și locuința Maestrului, două odăițe de la subsolul unui imobil oarecare din Moscova. Privind pe fereastră, Maestrul nu vede decît picioarele trecătorilor, încremenind de fericire atunci cînd întrevede afară pantofii „cu fundă neagră, de antilopă“, ai iubitei sale. Ambianța sărăcăcioasă a locuinței nu-l stinghereste, căci acolo se află bunul său cel mai de preț: biblioteca, ale cărei volume Margareta le șterge cu regularitate, și cu multă grijă, de praf. Tot aici este elaborat romanul despre Yeshua și Pilat din Pont, aici se desfășoară și povestea de dragoste a celor doi amănți, profund spiritualizată de arta Maestrului, care se bucură de înțelegerea deplină a iubitei sale. Nu o dată Margareta va rosti semnificativele cuvinte adresate iubitului său: „Toată viața mi-am pus-o în opera ta“.

Locuinței de la subsol îi este opus, prin contrast, confortabilul apartament al criticului Latunski, cel care l-a dus pe Maestru la pierzanie. Acesta este apartamentul pe care, ulterior, răzbunându-se pe Latunski, îl va nimici, furioasă, Margareta.

Un rol aparte și încă nedescifrat pe deplin îl joacă în roman clinica de psihiatrie condusă de profesorul Stravinski. Acest colț liniștit de la periferia Moscovei, mai ales clădirea clinicii, este descris cu o calmă tristețe, iar instrumentarul ei, medicamentele și metodele de tratament folosite sînt prezentate cu un soi de mîndrie a medicului profesionist. De remarcat că această clinică nu pare a fi deloc un „lăcaș al durerii“, iar ambianța de aici nu e cîtuși de puțin mohorîtă, sinistă. Deși cheile de la ușa ce dă spre terasa clinicii, chei pe care Maestrul i le sustrage infirmierei, ar putea fi interpretate drept cheile unei închisori, totuși această instituție este lipsită de atributele reprimării spiritului de libertate. E mai curînd un lăcaș de odihnă, de mîngîiere, de tămăduire, un refugiu pentru cei zdruncinați sufletește, un adăpost în fața vicisitudinilor vieții și, totodată, un loc unde se leagă o serie de cunoștințe dintre cele mai interesante.

O excepție a pacienților acestui spital o reprezintă Maestrul. El vine aici de bună voie, fiind denunțat și calomniat atît de către un critic literar, cît și de către un banal escroc, care și-a pus în gînd să ocupe locuința Maestrului. Timp de trei luni de zile, Maestrul este de negăsit, revenind apoi în subsolul său (ocupat între timp de către cel care îl denunțase) profund traumatizat sufletește. Din paginile romanului nu reiese limpede unde a dispărut Maestrul în tot acest răstimp. Se poate bănuî însă că, victimă a denunțului, el a fost arestat, anchetat, supus la interogatorii, singura lui posibilitate de a supraviețui rămînînd apoi clinica, inaugurată de curînd și condusă de către profesorul Stravinski.

Trei luni mai tîrziu, adică la scurt timp după reapariția Maestrului, Moscova este vizitată de Diavol, însoțit de o întregă suită. Aparent, sosirea demonilor nu este condiționată de nimic și nu pare a fi legată de nici un eveniment deosebit. De altfel, Diavolul, ca dregător al împărăției Întunericului, este înzestrat cu puterea de a

apărea oriunde și oricând. Însă cititorul se poate întreba : este oare întâmplătoare această apariție a sa ? Într-adevăr, Woland apare la Moscova chiar într-un moment în care Maestrul, persecutat și înfrînt sufletește, apelează din proprie inițiativă la clinica lui Stravinski, cînd Margareta se apropie de limita încordării sufletești și a suferinței, iar Ivan Bezdombni tocmai se pregătește să asculte alocuțiunea lui Berlioz privitoare la inexistența lui Hristos ; este momentul în care mașinațiunile personajelor satirizate ale romanului ating apogeul, cînd începe să se simtă o mare tensiune, un puternic flux subteran, o intensă acumulare de forțe, gata să culmineze într-un fel sau altul. La o privire superficială, toate acestea par insesizabile, însă Woland și suita sa le cunosc foarte bine. Acest Mefisto bulgakovian ridică paloșul justițiar și despică dintr-o lovitură nodul gordian. Satana „pornește la acțiune“ literalmente din prima clipă a sosirii sale la Moscova, cînd...

...Într-o după-amiază toridă, doi literați discută pe o bancă despre problema existenței sau inexistenței lui Hristos. Parcul din jurul lor este cu desăvîrșire pustiu. În timpul convorbirii, eruditul Berlioz, unul dintre cei doi, începe să fie bîntuit de presentimente tulburi, simte înțepături neplăcute în inimă, îl cuprinde o spaimă cumplită. „M-am surmenat... ar fi, poate timpul să dau dracului totul și s-o întind la băi, la Kislovodsk“, își zise el, speriat.

Dar iată că cel pe care-l pomenise cu o clipă înainte își face apariția. Luînd chipul unui străin invitat la Moscova în calitate de consilier (o reminiscență a nuvelei *Un consilier cu copite !*) în problema descifrării unor manuscrise medievale din domeniul magiei negre, Woland intervine în discuția celor doi prieteni, prezicînd moartea iminentă și implacabilă a lui Berlioz. Woland demonstrează astfel certitudinea propriei sale existențe, dovedind, totodată, indirect, — prin participarea sa la evenimentele petrecute în urmă cu două mii de ani la Yerushalayim —, și existența indiscutabilă a lui Hristos.

Durata acțiunii romanului este relativ scurtă, dar de o mare densitate, evenimentele desfășurîndu-se în mod preponderent la Moscova, cu indicarea precisă a străzi-

lor și ulicioarelor, a piețelor și monumentelor capitalei. Descrierea orașului este prezentată din mai multe unghiuri ținându-se cont de cele mai diferite ore ale zilei și nopții, pentru ca, spre sfârșitul romanului, cititorului să-i fie oferită o impresionantă priveliște asupra întregii capitale. În paginile romanului, marele oraș, centru al istoriei și culturii ruse, își trăiește din plin viața, respiră, cunoaște fluxuri și refluxuri și, mulțumită bogatei fan-tezii a autorului, este legat, prin intermediul personajelor de îndepărtatul, — în spațiu și timp —, Yerushalayim.

Despărțirea Maestrului și a Margaretei de Moscova este marcată de o profundă tristețe. Atașamentul autorului însuși de orașul pe care îl descrie devine aici cu atât mai pregnant, cu cât mai reținută este în acest sens aprecierea lui Woland : „Interesant oraș“, ca și replica lui Azazello : „Ba mie îmi place mai mult Roma“.

Acțiunea romanului scris de Maestru, are loc la Yerushalayim, în urmă cu aproape două mii de ani. Legătura dintre Yerushalayim și Moscova nu reiese numai din analogia înfăptuită prin mijloace artistice între cele două înșiruiți de evenimente, petrecute în aceste orașe, ci și dintr-o serie de rezolvări compoziționale (furtuna care izbucnește la Yerushalayim continuă la Moscova, răsăritul și apusul soarelui etc.). De notat că soarele și luna, simboluri ale eternității, sînt singurii „martori oculari“ — în afara ficțiunii —, ai întâmplărilor petrecute la Yerushalayim în urmă cu aproape două mii de ani și la Moscova, în anii '30 ai secolului nostru.

Yerushalayimul este, însă, prezentat din punctul de vedere al lui Pilat din Pont, căruia acest oraș nu-i place (omniprezentul parfum de trandafiri, exalat de vasele în care se ard arome, îi provoacă greață și dureri intense de cap, palatul lui Irod, întortocheat și tenebros, i se pare o construcție „delirantă“ etc.), însă prin întreg acest sentiment de nemulțumire răzbate văditul interes al autorului însuși pentru străvechea așezare. El îi admiră policromia ulicioarelor înguste, bazarul și întinsele grădini din preajma palatului. Căldura toridă și sufocantă a Yerushalayimului antic (transferată, prin analogie și în Moscova contemporană lui) nu face decît să accentueze încordarea așteptării unei furtuni răscolitoare, a unui uragan.

Dintre toate operele scriitorilor pe care i-a preocupat episodul legendar al crucificării lui Iisus, cel mai apropiat de atmosfera și imaginea Yerushalayimului bulgakovian pare a fi romanul *Relicva*, operă a lui Eça de Queiroz, scriitor portughez din secolul al XIX-lea. Protagonistul acestui roman vizitează, la sfârșitul secolului trecut, ca turist, Ierusalimul, fiind „transportat” într-un mod miraculos în epoca lui Pilat din Pont, unde asistă, ca într-un vis, la scena interogatoriului și a supliciului lui Hristos. În romanul lui de Queiroz este descrisă, ca și la Bulgakov, aceeași atmosferă toridă, sufocantă. Coincid pînă și unele replici, ca de pildă : „O, ce cumplită e luna Nisšan în anul acesta !”. În ambele opere sînt identice denumirea orașului și numele protagonistului (Yerushalayim, Yeshua).

Compoziția romanului *Maestrul și Margareta* prezintă o cvadruplă fracționare a acțiunii petrecute la Moscova, prin amintita inserare succesivă a „romanului” cu subiect biblic al Maestrului. La prima lectură, capitolele acestui „roman” par a fi nuvele intercalate, cu totul diferite ca stil de restul operei, însă analizînd cu atenție amplasarea acestor capitole, se poate remarca evidenta scrupulozitate a aranjării lor de către scriitor.

Relatarea privitoare la Pilat și Yeshua este inițiată în parcul „Patriarșie prudi” (Iazurile Patriarhiei) de către Woland, care, după propria-i afirmație, fusese „martor ocular” al acestor evenimente. În toate variantele de redactare ale romanul este prezentă această scenă a dialogului lui Berlioz cu poetul Ivan Bezdomnii pe tema legendei evanghelice. Reproșurile adresate lui Bezdomnii de către Berlioz se referă direct la imaginea lui Iisus, eruditul Berlioz reproșîndu-i, de fapt, poetului că în poeziile sale Hristos apare ca un personaj istoric, „viu”, care ar fi existat, într-adevăr, în realitate. Desigur, aceasta este o premisă a viitoare apropieri spirituale dintre Ivan și Maestrul, fapt subliniat în finalul romanului prin cuvintele acestuia din urmă : „Rămii cu bine, ucenicul meu !”

Ulterior, legăturile dintre fragmentele romanului „intercalat” se întrerup pînă în momentul cînd cei doi eroi, — poetul și Maestrul —, se întîlnesc la clinica lui Stravinski. Discuția lor privitoare la motivele internării fiecăruia dintre ei la ospiciu va aborda în cele din urmă, în-

tr-un mod deloc ostentativ, și tema acestei opere a Maestrului, realizându-se astfel continuitatea ei în paginile romanului propriu-zis. De astă dată, supliciul lui Iisus este prezentat sub forma unui vis al lui Ivan Bezdomnii. Istorisirea privitoare la Yeshua și Pilat din Pont va continua apoi mult mai tirziu, atunci când forța magică a lui Woland va permite reconstituirea manuscrisului aruncat în foc de Maestru. Cititorul va urmări astfel, împreună cu Margareta, finalul „romanului“ despre Yeshua și Pilat din Pont. „Transportați“, cu toții, într-o altă lume (transcendentală?), Woland îi „prezintă“ Maestrului personajele implicate în evenimentele „intuite“ cu atita precizie de către scriitor. Margareta îi va solicita lui Woland iertarea lui Pilat, permițînd astfel procuratorului să-l înțelinească, dincolo de spațiul și timpul istoric, pe cel pe care îl condamnase la moarte.

Revenind în „prezent“, acțiunea romanului se reorientează, din nou, pe făgașul implicării Diavolului și a suitei sale în viața de zi cu zi a Moscovei anilor '30.

Această existență cotidiană a capitalei este urmărită de Bulgakov pe două direcții distincte, ambele aducînd în discuție efervescenta viață artistică. Atenția autorului este atrasă în egală măsură de activitatea teatrală (reprezentată de „teatrul «Variété»“) și de cea literară (reprezentată de „casa «Griboiedov»“ și „Massolit“) ⁴. Aceste instituții sînt descrise detaliat, cu multă ironie și sînt „pedepsite“ de Woland și suita sa pentru că păcătuiseră prin falsitate, ambiții meschine și încercări de „ierarhizare a talentelor“. Însă „lumea teatrului“ și cea a „literaturii“ sînt „pedepsite“, totuși, diferit, clădirea „Massolit“-ului fiind „purificată“ de un pustiitor incendiu, ca un ecou al mitului biblic despre Sodoma și Gomora.

Pe lângă instituții (Massolit-ul, clinica condusă de Stravinski, „Teatrul de varietăți“ și filiala acestuia), în roman mai figurează și cîteva apartamente particulare. Astfel, apartamentul cu nr. 50, aflat în imobilul din strada Sadovaia, în care s-au instalat Woland și suita sa, lasă o impresie de bun gust și confort, spre deosebire de cel de la subsol, în care locuiește Maestrul. Cele două odăite ale Maestrului, vestibulul „cu chiuvetă“, bogata bibliotecă, masa ovală pe care se află „o splendidă veioză“,

constituie, în roman, pe drept cuvînt, un adevărat lăcaș al fericirii, al îndemnului la creație ; însă tot aici se află și refugiul mizer din fața spaimei și disperării, îmbolnăvirea lui nu reprezintă decît expresia profunde crize sufletești a geniului incapabil să se adapteze unei societăți meschine.

Personajele satirice ale romanului, aventurieri și inși puși pe căpățuială, escroci și mincinoși, șperțari sau pur și simplu neghiobi, trăiesc în liniște și pace, fără să bănuiască apropierea „judecății de apoi“. Woland și membrii suitei sale se află în legătură atît cu sfera „înaltă“, cît și cu cea „inferioară“ a romanului, atît cu factorii eterni, cît și cu cei temporari. Dealtfel Woland, este unul dintre numele Diavolului, amintit o dată, indirect și de către Goethe în *Faust*. Deși diferit de Mefisto, Woland, demonul bulgakovian, păstrează, ca pe un atribut definitiv, bastonul cu mîner în formă de cap de pudel. Woland poartă beretă cenușie, are gura strîmbă, ochii-i sînt de culori diferite, una din sprîncene este mai ridicată decît cealaltă. Motivul mefistofelic se regăsește la Bulgakov și în *Roman teatral* și chiar în *Garda albă*, reamintit cititorului de nelipsita partitură a lui *Faust* de Gounod. Ignorantul Ivan Bezdomnii nu recunoaște însă „clasica“ figură a lui Mefisto și, în avîntul său „revoluționar“, crede că Woland este un emigrant albgardist, revenit, în mod clandestin, la Moscova. Plătește însă această eroare, ajungînd în pragul nebuniei, dar, tot astfel, reușește să-l cunoască pe Maestru, fapt care îi schimbă în cele din urmă întreaga viață.

Fără îndoială, Woland văzut de către Bulgakov este un personaj atrăgător. Și aceasta nu numai datorită atotputerniciei sale ; el este, în același timp, înțelept, îngăduitor, ironic, impozant, generos, iar în ceea ce spune răsună, din cînd în cînd, chiar glasul autorului. Woland judecă lucid, aspru, dar nu cu o batjocoritoare cruzime. În primele pagini ale romanului, Berlioz și Bezdomnii îl întreabă cu naivitate : „Sînteți german ?“ „E-e-u ?“ se miră Diavolul, apoi răspunde, nesigur : „Da, aș putea zice că sînt german...“, făcînd astfel aluzie la legătura sa genetică cu personajul din *Faust*. El nu este, însă, un personaj cosmopolit. La o studiere atentă a personajului, se poate ob-

serva un aspect interesant : în ciuda înfățișării cu iz cosmopolit și a capacităților extraordinare cu care este înzestrat întregul său comportament, tabieturile, limbajul elevat în care se strecoară mai totdeauna o fină ironie, precum și modul său de a gândi sugerează o puternică ancorare în realitățile societății moscovite, a vieții intelectuale de aici.

Woland manevrează el însuși evenimentele, de aceea îi va și prezice lui Berlioz un sfârșit tragic. Minuțios descrisă, moartea lui Berlioz este, într-adevăr, o scenă de groază. Judecînd prin prisma principiilor umanitare, el n-ar fi meritat un asemenea sfârșit. Mai ales că, Margăreta, spre exemplu, refuză categoric să accepte propunerea diavolului de a-l nimici pe criticul Latunski, vinovat de pierirea Maestrului și a manuscrisului. Intervenția lui Woland demonstrează atotputernicia sa și dă un impuls suficient evenimentelor survenite ulterior (trauma sufletească, pe deplin justificată, a lui Bezdomnii, încercarea lui de a-l urmări pe Diavol, internarea poetului la clinica condusă de Stravinski etc., etc.). Reiese, așadar, că modul în care a încetat din viață Berlioz poate fi privit mai curînd ca o problemă de ordin compozițional, decît una de domeniul moralei.

Demonicul, — pentru Bulgakov, — este, într-adevăr, sursa unei anumite doze de beatitudine : în spiritul justițiar al lui Woland se poate întrezări arhetipul uman negativ, rebel, răzvrătit și însetat de dreptate. Și deși condiția Maestrului pare să confirme opiniile lui Malraux, care vedea în om o ființă destinată morții, într-o lume părăsită de Dumnezeu și stăpînită de Satan, geniul întunecat din romanul bulgakovian îl va transfera pe creator în universul propriei opere, investindu-l astfel cu nemurire, în planul unei alte existențe, atemporale. Woland este, mai degrabă solul unei „judecăți de apoi“, un personaj menit să „reconstituie“ o scară a valorilor distruse sau deformate de mediul epigonic și limitat în care Maestrul și-a realizat opera.

Suita de miracole înfăptuite de forțele diavolești se multiplică pe măsură ce prinde aripi bogata și generoasa fantezie a autorului. Privirea sa ironică înregistrează o serie întreagă de alte „minuni“ petrecute în

realitatea înconjurătoare. Este vorba, desigur, de acțiunile personajelor satirizate în roman, care nascocesc tot soiul de bizărierii și „miracole“, pentru a-și masca matrapazlicurile și a ieși, cum se spune, „basma curată“. În aceste condiții, Woland și suita lui nu par a fi atotputernici. Dar ce forță o poate întrece pe a lor? Fără îndoială, mai puternică este forța autorului însuși; om integru și cu convingeri ferme, independent în gusturile sale estetice, Bulgakov a împrumutat „Maestrului...“ multe detalii din propria-i biografie.

Victoria binelui și a dreptății se va concretiza, pentru Maestru într-un „etern refugiu“; romanul său, respins de critică, și nepublicat. Confirmându-i valoarea de artist al condeiului, Woland i se adresează Maestrului: „Romanul dumitale a fost citit și singura observație ar fi că, din păcate, este neterminat.“ Cît de mult diferă toate aceste aprecieri de recenziile nimicitoare, dar, în fond, atît de banale, privitoare la „romanul“ Maestrului, recenzii apărute în diverse reviste și ziare.

Așadar, „lăcașul eternității“ oferit creatorului, este, de fapt, propria sa operă. Maestru va dispărea din lumea ingrată, ne bună și batjocoritoare care-l traumatizase profund, pentru a se „muta“, împreună cu Margareta în lumea propriei creații, într-un spațiu și un timp intuite cu genialitate. Dar, în ciuda numeroaselor trăsături care îi apropie, Maestru și Bulgakov nu se identifică; suferind, cu sufletul răvășit de brutalitatea unei lumi care l-a respins, Maestru refuză să-și continue activitatea de creație artistică. Prin trăsăturile sale (brunet, cu nas ascuțit și ochi neliniștiți), precum și prin reacțiile sale în fața loviturilor destinului, el evocă, în mare măsură, figura genialului Gogol, pentru care Bulgakov a nutrit, în permanență, o profundă admirație.

Departe de viața mondenă și cotidiană, Maestru este, totuși, deosebit de sensibil la tot ceea ce ar putea avea o legătură cu „romanul“ său. Citind articolele defăimătoare ale criticii, așteptîndu-se din zi în zi la niște consecințe nefaste, el constată, totuși cu mult discernămint, că „în fiecare rînd al acelor articole, în ciuda tonului amenințător și ferm, se simțea, literalmente, ceva extrem de fals și de nesigur. Încercam întruna impresia...

că autorii acelor articole spun altceva decît ar vrea ei să spună și că tocmai acest lucru le provoacă furia“.

Cititorul îl va reîntîlni pe Maestru în capitolul 24 al cărții, după descrierea balului organizat de Satana. De astă dată, Maestru va fi foarte schimbat, rece și indiferent față de romanul său. În comparație cu alte personaje, figura lui va deveni mai abstractă, mai estompată. Replicile lui vor consta numai din exclamații, din exprimarea unor sentimente de nedumerire, de neînțelegere. „Trebuie să-l urmez ? (pe Pilat — n.n.) întrebă Maestru, plin de neliniște...” „Nu, răspunse Woland, la ce bun să alergi pe urmele a ceva ce s-a săvîrșit ?” „Deci într-acolo ? (la Moscova — n.n.) întrebă iar Maestru...” „Nici într-acolo, îi răspunse Woland, ...ce să faci dumneata în subsolul acela ?” Și, drept răsplată, Demonul îndreaptă pașii lui și ai Margaretei, spre „eternul refugiu”. De altfel, cheia acestei decizii trebuie căutată în aprecierea enigmatică a lui Woland, care afirmă despre Maestru că acesta n-ar fi dobîndit dreptul la „lumină”, ci doar la „liniște și împăcare”. Destinul Maestrului pare să ilustreze rolul vizionar al artei, subliniind periculoasa asemănare dintre artist și un prooroc.

Mult mai activă, mai curajoasă și mai întreprinzătoare este iubita Maestrului. Realizată în conformitate cu cele mai bune tradiții ale literaturii ruse, unde personajele feminine au reprezentat deseori un element mult mai activ decît partenerii lor, bărbații, Margareta îl întîlnește întîmplător pe Maestru și-l va iubi cu devotament, dăruindu-i întreaga ei existență. Pe o stradă aglomerată, un bărbat și o femeie, pînă atunci cu totul străini unul de altul reușesc „să se regăsească” și să-și alătore, din acea clipă, destinele. Este remarcabil, în acest episod, jocul de culori, tratat în spiritul esteticii simbolismului. Eroina, — se destăinuie Maestru — „purta cu ea un buchet de flori galbene oribile, tulburătoare... Supunîndu-mă acelui simbol galben, am cotit și eu în ulicioară, luînd-o pe urmele ei... și nu era, închipuie-ți, în afară de noi, țipenie de om... Deodată, pe neașteptate, ...ea mi-a vorbit : «— Vă plac florile mele ?...» Mi-amințesc de glasul ei... și... mi se păruse în clipa aceea că ecoul vocii răsunase în ulicioară, desprinzîndu-se dintr-un

zid galben și murdar. Traversînd grăbit strada și apropiindu-mă de ea, i-am răspuns : «— Nu...» M-a privit mirată, iar eu mi-am dat seama că iubisem toată viața această femeie !... «— Nu vă plac florile ?...» «Ba îmi plac, însă nu acestea». «— Dar care » «— Trandafirii» “Margareta aruncă florile într-un șanț, gestul simbolizînd ruptura cu trecutul, dar Maestrul le ridică și le poartă în brațe. Tulburătoarea culoare galbenă va deveni acum simbol al încercărilor prin care vor trece, împreună, cei doi.

Dar, de fapt, cine este iubita Maestrului ? Margareta duce o viață de învidiat. Soțul ei este un cunoscut specialist, la una din uzinele Moscovei. Cei doi soți nu au copii și ocupă un apartament într-o vilă. Margareta este o femeie foarte elegantă, iar de gospodăria lor se îngrijește o menajeră, Natașa. Eroina însă nu-și iubește soțul și trăiește cu sentimentul că duce o viață searbădă. Întîlnirea celor doi îi transformă radical, reconsiderînd existența fiecăruia. Viața Margaretei se umple de sensuri noi, căci ea crede cu devoțiune în talentul Maestrului, acesta avînd nevoie, spre a-și definitiva opera, tocmai de un astfel de sprijin. Asemeni Tatianeî pușkiniene, Margareta are un caracter integru, este cinstită față de sine și de cei din jur și refuză să ducă o existență dublă, luînd decizia de a-și clarifica relațiile cu soțul, pe care nu vrea să-l mintă.

Acest personaj ce pare inițial atît de real, de pămîntean, se va simți însă, ulterior, „în largul lui“ și la balul organizat de Satana. În zborul fantastic deasupra orașului, Margareta, pe care miraculoasa „cremă“ a lui Azazello o transformă în „zgripturoaică“, devastează locuința criticului literar Latunski, vinovat de tragedia Maestrului. La scurt timp după balul organizat de Woland, ea se convinge și de faptul că, într-adevăr, „manuscrisele nu ard“. În lumina profundeî viziuni filozofice bulgakoviene, manuscrisele nu dispar fără urmă, căci autorul sesizează indestructibilitatea necesității istorice a creației, determinismul și potențialitatea apariției acesteia. Aici își are originea încrederea nestrămutată a lui Bulgakov într-un viitor, în care manuscrisele sale vor vedea, în sfîrșit, lumina tiparului. Remarcabilă această

convingere nutrită de autor ale cărui scrieri de început nu fuseseră reeditate, *Garda albă* apăruse doar parțial, iar în sertarul mesei sale de lucru rămăseseră nepublicate *Viața domnului de Molière* și *Roman teatral*.

Literatura rusă, — în tradițiile ei —, a acordat întotdeauna atenție deosebită miturilor, legendelor și altor creații populare, surse inepuizabile de cunoaștere și poezie, nepieritor tezaur de înțelepciune și simțire al omenirii în care memoria trecutului se conservă pentru generațiile viitoare.

O poziție apropiată de ideile lui Bulgakov o întâlnim și la cunoscutul prozator rus A. Remizov: „Cunoașterea, apreciată, doar, ca sumă a unor fapte, nu poate oferi imaginea integrală a omului... Istoria omenirii, — istorie a inspirației și visurilor omenesti —, poate fi apreciată ca o naștere, o confruntare și o permanentă înlocuire a unor mituri cu altele: mitul Divinității, mitul libertății, mitul dragostei...”⁵.

Această reluare a miturilor rezidă într-o anume preferință temporală a lui Bulgakov, într-o dorință de a suprapune clișee ale trecutului și prezentului, în încercarea de a descoperi, în această interferență, esența eternă și imuabilă a adevărului și dreptății. Arta și creatorul sînt pătrunse, în concepția lui Bulgakov, de un spirit profetic. Aceste două noțiuni se intercondiționează reciproc, creația oferind autorului un refugiu în fața eroziunii timpului, așa cum creatorul prefigurează și se apropie prin opera sa de ideal, de absolut, intuind legitățile care guvernează procesul civilizației umane, în plan spiritual. Sub pana lui Bulgakov, legenda evanghelică s-a transformat într-o poetică narațiune intercalată în acțiunea romanului, într-o improvizație liberă pe o temă biblică, o improvizație plină de profunde idei filozofice, unii critici fiind înclinați să considere tocmai această parte din *Maestrul și Margareta*, drept „culmea prozei bulgakoviene”.

Dilema lui Pilat, care oscilează în a-și da acordul pentru condamnarea filozofului-vagabond Yeshua, devine pentru Bulgakov nucleul motor al dramei. Aparent insignifiantul episod din viața procuratorului Iudeii dobîndește, în roman, capacitatea de a-i transforma întreaga

existență. Pilat nu numai că-și intuiește vina pentru „spălatul mâinilor“, dar se străduie, chiar, să pătrundă adevărul propagat de Yeshua.

În Evanghelia lui Ioan există o explicație directă a acordului lui Pilat, privind răstignirea lui Iisus : „Și a zis Pilat Iudeilor : Iată împăratul vostru. Dar ei au izbucnit : Răstignește-l ! Pilat i-a întrebat : Răstigni-voi pe împăratul vostru ? Mai marii preoților i-au răspuns : Dacă îi dai drumul acestuia, nu ești prieten al Cezarului ! Nu avem alt împărat decît numai pe Cezarul !“⁶ Cu toate însușirile sale și în ciuda faptului că-și dădea seama de nimicnicia Cezarului, Pilat, în calitate sa de procurator al Iudeii, s-a temut că, în cazul refuzului de a-l răstigni pe Iisus, marea preoțime iudaică îl va denunța lui Tiberiu.

Versiunea lui Bulgakov, deși se aseamănă la început cu cea evanghelică, are însă un alt final. În „romanul“ despre Yeshua, filozoful-vagabond îi declară senin procuratorului că va veni o vreme cînd pe Pămînt nu va mai exista nici o stăpînire, așadar nici stăpînirea Cezarilor. Această declarație îi răstoarnă lui Pilat toate concepțiile sale demult încremenite, îi amenință propria poziție în imperiu, toate principiile pe care se bazase pînă atunci pierzîndu-și sensul. Procuratorul trebuie să judece în liniște această cutremurătoare idee, să mediteze la ea, dar... este prea tirziu ca s-o mai facă : Yeshua este dus spre locul de execuție. Pentru Pilat începe să se contureze, obsesiv, „...senzația tulbure că, vorbind cu cel osîndit, nu spusese tot ce avea de spus, nu ascultase tot ce se cuvenea să asculte.“

În viziunea lui Bulgakov, figura lui Yeshua, iradiînd în permanență lumina adevărului, este întrucîtva diferită de cea a lui Hristos. El este foarte tînăr, înzestrat cu multă naivitate și foarte puțin cunoscut de popor. Nu este însoțit de discipoli, ci de un singur ucenic, pe nume Levi Mătei. Dar și acesta îi interpretează cuvintele într-un sens mult prea îngust, dogmatic, ceea ce face ca în însemnările sale, ele să capete deseori un înțeles opus celui inițial. Yeshua este, așadar, un ins aproape solitar, dar cu atît mai convingător în gesturile și replicile sale. „E ușor și plăcut să spui adevărul“, îi răspunde el, cu

multă seninătate, procuratorului. Încercarea lui Pilat de a-l face să se dezică, pentru a-și salva viața, de ideile sale nu găsește în conștiința lui Yeshua nici un ecou. Yeshua nu *respinge* propunerea lui Pilat; el pur și simplu n-o *înțelege*. În decursul dialogului ce se poartă la palatul procuratorului, el îl vindecă pe Pilat de hemi-cranie — care simbolizează, probabil, în roman, bezna păgînismului. Și deși Pilat nu devine creștin, el izbu-tește, totuși, să înțeleagă că păcatul cel mai înspăimîntător este lășitatea; supus timp de două mil. de ani fero-celui supliciu al muștrărilor de conștiință, Pilat este „eliberat“ de Maestru, cu sprijinul lui Woland, dobîndind în sfîrșit, posibilitatea de a-și continua dialogul întrerupt, cu acel „vestitor al adevărului“, crucificat.

În Evanghelia soarta lui Iisus pare a fi decisă de mulțimea iudeilor, instigată de către reprezentanții religiei iudaice oficiale: „Răstignește-l, striga gloata ațîțată de arhieriei“. Necesitatea răstignirii lui Iisus decurge din protestul său împotriva cultului oficial, din rolul său de nou profet al iudeilor. Spre deosebire de legenda biblică, la Bulgakov, Yeshua propovăduiește reorganizarea socială, instaurarea pe Pămînt a dreptății și libertății, a încrederii reciproce dintre oameni, iar condamnarea sa urmează și ea această deplasare a accentului de la elementul religios la cel social.

Caiafa, ca personaj evanghelic, nu apare în roman în postura unui carierist care se teme să nu-și piardă titlul de mare preot și nici nu pare a fi un fanatic religios. Orizontul său este mai larg, el vorbește despre o misiune mai înaltă pe care o are de îndeplinit: aceea de a nu lăsa poporul iudeu „să îngenuncheze... sub săbiile romane“, „reprezentate“ de Pilat, pe care îl „urăște de moarte“. Spre deosebire de versiunea din Evanghelia, Caiafa nu îndeamnă mulțimea să ceară condamnarea lui Yeshua, ci i-o spune chiar el, cu neînfricare, preaputernicului procurator: „...eu, mare preot al iudeilor, cît voi trăi pe lume, nu voi îngădui să fie pîngărită credința și voi apăra poporul!“ Fiecare dintre cei doi interlocutori este convins că dreptatea este de partea sa. Autorul romanului nu afirmă că, într-adevăr, acesta ar fi fost scopul real pentru care Pilat intenționase să-l elibereze.

pe Yeshua ; iar cititorul ar putea, în acest caz, să presupună că marele preot este un demagog. Și totuși, dacă la Yerushalayim ar fi izbucnit tulburări, de bună seamă, Pilat n-ar fi scăpat prilejul să le înăbușe cu cruzime. Caiafa susține, așadar, ideea sacrificării unui singur ins pentru salvarea întregului popor.

Interesante derogări de la versiunea biblică au fost realizate și în ceea ce privește personalitatea lui Iuda. În roman există o legătură directă între soarta acestuia și muștrările de conștiință de care este cuprins Pilat. La Bulgakov, Iuda este un bărbat tânăr și frumos, care nu-și ia singur viața, ci este ucis în grădina Ghetsemani, de către serviciul secret al procuratorului.

Subliniind tinerețea și frumusețea lui Iuda, dragostea lui pentru frumoasa Niza, care l-a trădat, atrăgându-l în cursa ucigașilor, autorul nu polemizează numai cu legenda biblică, dar și cu unii scriitori care, în decursul vremii, fuseseră și ei inspirați de acest subiect. În nuvela *Iuda Iscariotul* de L. Andreev, protagonistul este un ins urît, stăpinit de furie și care provoacă la ceilalți ucenici ai lui Hristos un sentiment de repulsie. Încercarea lui Andreev de a interpreta fapta lui Iuda ca pe o verificare a sentimentului de dragoste pentru Iisus nutrit de popor și de ucenicii acestuia (cu alte cuvinte, de a găsi o justificare trădării făptuite) n-a fost acceptată de Bulgakov. Personajul din *Maestrul și Margareta* nu este însă un ticălos înveterat, ci un ins care procedează în conformitate cu propria sa fire. Trădarea pe care o săvârșește Iuda rămîne totuși trădare. La Bulgakov, fapta lui Iuda nu se află în legătură cu considerente de ordin religios, ci este coborîta la nivelul unei elementare afaceri bănești. În roman, Iuda nu suferă cîtuși de puțin de pe urma trădării săvîrșite, deoarece în roman el nu apare în calitate de învățacel al lui Iisus. Fiind însă și el ucis, ca urmare a unei alte trădări, Iuda își va primi, astfel, răsplata pentru propria-i infamie.

O altă derogare de la cele relatate în Evanghelie o constituie faptul că uciderea lui Iuda este pusă la cale de către însuși Pilat care încearcă astfel să-și astîmpere muștrările de conștiință. Paralel cu aceasta, Pilat se răzbună și pe Caiafa ; el ordonă ca cei treizeci de arginți

să fie azvîrliți pe ascuns în curtea acestuia, pentru ca, demonstrîndu-se astfel complicitatea sa cu trădarea săvîrșită de Iuda, marele preot să fie acoperit de rușine.

Singurul ucenic al lui Yeshua este, în romanul bulgakovian, Levi Matei, un slujbaş care strînge dările. El notează pe un pergament învățăturile lui Yeshua, alterîndu-le însă înțelesul și, prin aceasta, înrăutățind soarta arestatului, ceea ce vrea să semnifice, în viziunea autorului, faptul că aspectul restrictiv al unei dogme, rezultate din alterarea sensului unor idei, nu numai că se poate transforma într-o noțiune contrară acestor idei, dar poate căpăta chiar prioritate față de însăși persoana care le-a emis, litera dogmei prevalînd astfel față de noțiunea de om. Este întrebarea pe care și-o pune, de fapt, autorul, în legătură cu diferența dintre cuvînt și interpretare, între învățătură și tălmăcirea acesteia de către continuatori.

Levi Matei dorește din toată inima să-l scape pe Yeshua de la o moarte chinuitoare; el își propune să-l ucidă în timpul ascensiunii acestuia pe Golgota, iar apoi să se sinucidă. Întrucît ucenicul nu ajunge la timp pe Golgota, pare că cuțitul pe care l-a furat de la o brutărie îi va fi inutil. Dar nu este așa: Levi Matei se va sluji de el pentru a tăia frînghiile cu care Yeshua a fost legat de cruce. Este impresionantă această scenă, în care Levi Matei îl blestemă pe Dumnezeu, pentru că acesta a rămas nepăsător la chinurile răstignitului. În cuprinsul scenei amintite, ucenicul reprezintă, pe drept cuvînt, o impunătoare figură de iconoclast. Blestemele lui Levi Matei adresate Divinității nu sînt, însă, zadarnice: „În clipa aceea, simți o adiere pe obraz și un foșnet sub picioare... Soarele dispăruse... Îl înghițise un nor de furtună care, amenințător și fără odihnă, se ridica pe cer, la apus... Norul tuna surd, din el desprinzîndu-se, din vreme în vreme, fișii de foc“. Cînd izbucnește furtuna, Levi Matei taie cu cuțitul, furat de la brutărie, frînghiile care legaseră de cruce trupul lui Yeshua și cade la pămînt sub greutatea acestuia. Iar după ce furtuna se potolește „pe colină nu se mai afla nici Levi, nici trupul lui Yeshua“.

Aceasta este interpretarea pe care Maestrul o dă figurii lui Hristos, morții și învierii acestuia. Este interesant de remarcat încă o nepotrivire a viziunii umaniste bulgakoviene cu o altă variațiune pe tema amintită, realizată tot de către L. Andreev. În nuvela acestuia *Eleazar* (creată pe motivele legendei evanghelice privitoare la învierea lui Lazăr), protagonistul, propagînd un cinism distructiv, sugerează cititorului că între adevăr și minciună nu există nici o diferență. Dimpotrivă, la Bulgakov, trecerea eroilor săi într-o altă lume, într-o altă dimensiune, nu-i lipsește pe aceștia de trăsăturile lor omenești. Mai mult, apelul la bunătate și compasiune este mai puternic și influențează direct destinul personajelor (Bezdomnii, Pilat etc.). Limita dintre bine și rău nu este estompată și nici ștersă, ca în scrierile lui Andreev.

Este impresionantă încetinirea acțiunii întregului roman în cel din urmă capitol, încetinire menită să acorde răgaz tuturor personajelor implicate (ca și cititorului) să-și plimbe în liniște și fără grabă privirile peste tot ceea ce lasă în urma lor, pentru totdeauna, Maestrul și Margareta. Cîtă tristețe, ce tragic sentiment de irevocabilă „plecare“ a însuși scriitorului suferind se degajă din această ultimă scenă a despărțirii de Moscova, de Pămînt, cîtă demnitate în fața acelei „teribile musafire“, căreia, după expresia Annei Ahmatova, „el însuși i-a permis să-l viziteze!“ — poeta, de fapt, referindu-se aici, la Bulgakov, aflat pe patul de moarte.

I-a otrăvit oare cu adevărat Azazello pe Maestru și pe iubita lui, sau le-a pregătit, astfel, miraculosul transfer spre o altă existență? Explicația constă, de fapt, în aceea că, aflîndu-se sub protecția unor forțe supranaturale, ei evadează din imperiul realității. În orice caz, fondul folcloric al evenimentului se întrevește foarte limpede. Moartea celor doi este înfățișată în două planuri distincte. Infarctul Margaretei Nikolaevnă, survenit la domiciliul acesteia, precum și încetarea din viață, la clinica condusă de doctorul Stravinski, a anonimului autor al romanului despre Yeshua și Pilat din Pont, sînt descrise laconic și pe deplin realist. „Moartea“ provocată de Azazello, este interpretată într-o manieră fabulos-folclorică: sticla de vin trimisă de Woland este învelită într-o fișie

de brocart, folosit de obicei la tapisatul sicriilor, lumina din fereastră păleşte etc. Pentru reînsufletirea celor doi amănți, Azazello foloseşte acelaşi vin. Trecînd, timp de cîteva clipe, printr-o stare „atemporală“, Maestrul şi Margareta se trezesc : „... dumneata gîndeşti, deci cum poţi să fii mort ? E caraghios !...“ îi spune, iritat, Azazello Maestrului. Călare pe nişte cai negri, împreună cu Woland şi suita lui, cei doi eroi zboară apoi, din ce în ce mai sus, deasupra oraşului. „Noaptea o luă înaintea cavalcadei, cernîndu-se, de sus, asupra ei şi presărînd, ici-colo, cerul trist cu albul stelelor“. Desigur, orice folclor, prin însăşi natura lui, este legat de forţe cosmice ; aici însă cosmosul nu striveşte omul prin măreţia sa — omul se integrează universului ca parte componentă a acestuia. Înălţîndu-se spre cer, spre stele, omul se înalţă, de fapt, spre sine, spre esenţa sa umană...

Conform tradiţiilor folclorice, îndrăgostiţii, pe care îi desparte noaptea, se reîntîlnesc ziua, la lumina soarelui. La Bulgakov se întîmplă invers : cei doi amănți se despart ziua spre a se reîntîlni din nou sub cerul nopţii, deoarece sînt protejaţii Stăpînului întunericului. În înfăţişarea Diavolului nu mai rămîne nici un detaliu realist, naraţiunea apropiindu-se tot mai mult de basm : „...Woland galopa sub adevărata lui înfăţişare ; Margareta n-ar fi putut spune din ce era frîul calului său, poate din nişte lăntişoare ţesute de lună ; calul părea o bucată ruptă din beznă, coama-i — un nour, iar pîntenii călăreţului — petele albe ale stelelor“. Pelerina lui Woland devine, la rîndul ei, un simbol al cerului nopţii. De altfel, membrii suitei sale apăr şi ei acum sub înfăţişarea lor adevărată, urmînd astfel milenara tradiţie folclorică : „...cînd, de după marginea pădurii, ieşi în întîmpinarea lor luna plină şi purpurie, toate înşelătoriile pieriră deodată, se prăvăliră ca într-o mlaştină, iar negurile înghiţiră netrebnicele lor veşminte vrăjitoreşti“.

Aflaţi într-o lume din care gravitaţia lipseşte, eroii gustă cu nesaţ plăcerea călătoriei lor fabuloase. Timpul şi spaţiul dispar ; locurile spre care eroii îşi aruncă privirile din imensitatea cosmosului au devenit nişte imagini vagi, instabile. Ajunşi la „eternul lor refugiu“ şi văzînd încingîndu-se înaintea lor „zorii făgăduite“, Ma-

estrul și Margareta se află în fața unei priveliști ce pare, de astă dată, în ambianța cosmică ce-i înconjoară, extrem de „terestră“; celor doi „amanți credincioși“ li se înfățișează „o punte mică, năpădită de mușchi“, „un drum nisipos“, o căsicioară primitoare, unde Margareta deslușește „fereastra cu trei canaturi și vița sălbatică ce se cățără pînă la acoperiș“. Modul în care dispar însoțitorii lor este, de asemenea, tot de sorginte folclorică: „Woland cel negru se aruncă într-o surpătură și, în urmă-i, se prăvăli, cu zgomot, întreaga lui suită. Pieriră toate, — stîncile și platoul, drumul argintat de lună și Yerushalaimul“. În descrierea miraculoasei morți și renașteri a Maestrului și Margaretei, autorul a folosit un sistem de simboluri ce semnifică unitatea dintre om și cosmos — sistem al cărui limbaj artistic s-a format încă în perioada folclorică a creației literare păstrîndu-se pe parcursul întregii dezvoltări a literaturii universale.

Și totuși, finalul romanului nu este un final apăsător, el nu lasă cititorului un gust amar, nu-i trezește un sentiment de deprimare și nici unul de groază în fața neantului, pe care mintea omenească nu și-l poate imagina. Bulgakov posedă și el însușirea cu care fusese înzestrat Pușkin: aceea „de a rezolva în mod armonios, pe coordonatele artei, contradicțiile tragice ale vieții“, aplicînd procedeul pușkinian „de a anihila sentimentul groazei prin rîs“⁷.

Și acum, citeva cuvinte despre epilogul romanului. În proza lui Bulgakov se remarcă frecventa folosire a unor asemenea capitole finale. Dar dacă în cazul *Vieții domnului de Molière*, faptul poate fi explicat prin necesități impuse de temă, de genul ales, epilogurile întîlnite în alte opere ale sale, chiar satirice, nu mai îngăduie o asemenea explicație. Prezența, aproape permanentă, a epilogurilor în diferitele scrieri ale lui Bulgakov și, în special, în romanul *Maestrul și Margareta*, își poate găsi explicația în dorința imperioasă a autorului de a ajunge la anumite concluzii: cu alte cuvinte, nu constituie un procedeu compozițional.

Epilogul romanului se află într-un contrast evident cu ambianța fabulos-cosmică a scenelor premergătoare. Pe cele cîteva pagini sînt enumerate într-o manieră umoris-

tică evenimentele petrecute la Moscova după plecarea Diavolului și a suitei sale, ancheta întreprinsă de organele ordinii publice, mărturiile confuze ale cetățenilor implicați în aceste evenimente, arestarea unor persoane suspecte și chiar capturarea unui mare număr de motani, alte diferite întâmplări tragicomice etc. Apoi, după ce autorul avertizează asupra trecerii de la evenimentele relatate a încă câțiva ani, acțiunea este din nou încetinită, pentru a ni se prezenta persoana lui Ivan Nikolaevici Ponîrev (fostul poet Ivan Bezdornîi) ajuns acum „colaborator științific la Institutul de istorie și filozofie“. El duce o viață solitară, tinjind, — în nopțile de primăvară cu lună plină —, să-și re trăiască, încă o dată fantastica-i aventură de odinioară. El nu a devenit scriitor și nici n-a terminat opera Maestrului; pesemne n-a fost înzestrat cu suficient talent spre a-l egala pe autor; probabil, tot de aceea, el și-a propus să studieze istoria și filozofia, acum fiind convins de adevărul că matca istoriei trece prin personalitatea fiecăruia, că istoria trebuie să fie conștientizată de către individ. Numai conștientizînd-o, individul devine o personalitate în măsură să o influențeze. Cui se adresează, de fapt romanul *Maestrul și Margareta*? Unii dintre critici au emis ipoteza că destinatarul ar fi personajul Ivan Bezdornîi, argumentînd că acesta este singurul erou al romanului în al cărui destin se întrevede o evoluție determinată de către alte personaje ale operei: Woland și Maestrul. Concluzia ar fi cea că *Maestrul și Margareta* a fost realizat ca un avertisment sui-generis adresat poetului pentru „lipsa de respect“ a acestuia față de sine însuși. Dar mai există cineva, care nici el nu mai rămîne același după lectura romanului bulgakovian. Acest cineva este cititorul, căci povestea Maestrului și a Margaretei, precum și cea privitoare la Yeshua și Pilat din Pont, au fost scrise pentru cititorul de astăzi și de mâine. El este cel care moștenește această complexă, polifonică și unică, în felul ei, operă. Cu stilul ei atît de divers, cu subtextul ei ironic, cu o satiră lipsită de menajamente, ce evoluează deseori spre parodie și chiar spre grotesc, această creație bulgakoviană include totodată impresionante tonalități lirice, precum și imagini încărcate de un nedisimulat tragism. Bîlgakov se adre-

sează, după părerea lui Bahtin, unui cititor de mîine; scriitorul apelează la conștiința cititorului de mîine, ca la o instanță supremă, capabilă să-i aprecieze creația la adevărata ei valoare. Universul poetic al romanului este populat de un mare număr de personaje pe care autorul le grupează urmînd fie principiul contrastului, fie pe acela al asemănării: Pilat și Yeshua, Maestrul și criticul Latunski sau Yeshua-Maestrul, Levi Matei-Margareta-poetul Ivan Bezdomnii etc. Toți promovează motivele poetice ale operei, oferind o nouă continuitate valorilor pe care se sprijină legăturile vitale dintre oameni. Prezentînd diversele aspecte ale acestor valori, personajele, multiplele evenimente, situațiile și conexiunile dintre ele, întăresc ideea autorului, potrivit căreia cîntecul și înțelepciunea omului sînt capabile să descopere și să atingă adevărul în împrejurări oricît de dificile. Urmînd ideea repetării unor situații istorice, autorul transmite convingerea sa privitoare la legătura dintre epoci, la necesitatea de a păstra mereu vii în memorie și de a aprecia, cum se cuvine, toate verigile istoriei universale. Prin exemplele oferite de Yeshua și de Maestru, Bulgakov urmărește relațiile unui filozof și artist cu puterea conducătoare și societatea. Tocmai aici se constată interdependența dintre liberul arbitru al individului și legile obiective ale istoriei, aici se pune eterna problemă a sensului vieții. Prin forța sugestiei artistice, autorul inspiră cititorului său speranța în triumful final al dreptății, în legea universală a răsplătirii fiecărui individ după faptele sale, Bulgakov respingînd sociologizarea vulgară a creației literare. Autorul ironizează luciditatea arogantă, căpătuiala și prostia, camuflată în spatele unor lozinci frumoase și al unor cuvinte bombastice. Fantasticul bulgakovian nu reprezintă altceva decît anticiparea unor fapte și situații care ar fi putut fi sau chiar vor avea loc în realitate. Modalitatea principală a satirei rămîne și în *Maestrul și Margareta* aceea de a distinge noțiuni „miraculoase” și „mistice” în viața cea de toate zilele, de a demonstra că „diavoliada” cotidiană nu este cu nimic mai prejos decît cea literară, „fictivă”.

Urmărind evoluția poeziei scriitorului, impresionanțele sale meditații asupra destinului artei și artistului,

se poate observa că dincolo de toate acestea se întrevede o altă idee, avînd, pentru autor, o importanță vitală, deși poate nerostită pînă la capăt. Respingînd activ concepțiile sociologist-vulgare și pozitivistice privitoare la dezvoltarea istorică a societății, Bulgakov consideră aceste concepții ca fiind extranaționale și, drept urmare, lipsite de ideal. Apărător fervent al valorilor spirituale ale trecutului, el apără, totodată, dreptul individului de a percepe într-un mod personal lumea din jurul său și afirmă atît unicitatea, cît și universalitatea acestei percepții. Orice ecou al ideilor proletcultiste, orice „pierdere a demnității“, precum și „lipsa de respect față de sine însuși“, sînt supuse, la Bulgakov, unei critici acerbe.

Impresia zguduitoare, provocată de apariția, în anul 1967, a romanului, a cerut un oarecare timp, — pentru „limpezirea ideilor“. Ulterior, în cursul anilor '70, au fost făcute o serie de propuneri privitoare la dramatizarea și ecranizarea operei.

Unele dintre aceste propuneri au fost materializate și de aceea, ne vom referi la două dintre dramatizările romanului : cea realizată în anul 1978, la Moscova, de către regizorul I. Liubimov și cea realizată în anul 1980, la București de către regizoarea Cătălina Buzoianu.

Pregătind pentru scenă romanul bulgakovian, Liubimov a acordat, și pe bună dreptate, multă atenție narațiunii „interioare“, privitoare la Yeshua și la Pilat din Pont. Prezența pe scenă a unei mulțimi, alcătuită din locuitori ai Yerushalayimului și care acționează în maniera corului din tragediile antice, acordă acestei părți a spectacolului o anume solemnitate și un iz istoric, fapt la care concură și coloritul decorurilor : nuanțe de brun și galben sugerînd zidurile și ulițele încinse de soare ale anticei cetăți. Un detaliu bine ales este cortina rotitoare, instalată în mijlocul scenei și confecționată dintr-o simplă pînză de sac, care completează atmosfera scenelor inspirate de legenda biblică.

În partea „contemporană“ a spectacolului, rolurile principale i-au revenit lui Woland și suitei sale. Prezența Satanei se simte la fiece pas. Este o forță care se face respectată, o forță crudă, dar dreaptă, loviturile ei fiind

uneori prea dure, ca în cazul lui Rimski, directorul financiar al Teatrului de varietăți.

Pe parcursul romanului, membrii suitei lui Woland sînt denumiți de cîteva ori : „regent-lingușitor“, „odiosul necunoscut“, „un fandosit“, „ticălos zeflemitor“ etc., toate aceste „etichete“ găsindu-și, în spectacolul de la Moscova, echivalente scenice deosebit de reușite. Din punctul de vedere al omului „lucid și bine intenționat“, suita lui Woland apare, în versiunea lui Liubimov, ca o bandă de huligani și escroci rafinați. Adeseori, asemenea escroci se întîmplă să nu fie remarcați, în viața cotidiană, de către cei din jur, ba mai mult, în ciuda activităților lor cu adevărat „satanice“, ei sînt adulați, chiar sărbătoriți, dar nicidecum demascați.

Scena „balului“ organizat de Diavol a fost rezolvată de către Liubimov într-un clarobscur cu tonalități verzui, asemănător celui ce poate fi văzut în cunoscutul tablou „Iisus Hristos în grădina Ghetsemani“, aparținînd pictorului rus N. Ghe.

Acordînd însă atenție ambianței în care își duce viața Maestrul, precum și „romanului“ său privitor la Yeshua și Pilat din Pont, realizatorii spectacolului de la Moscova nu s-au preocupat suficient de studierea și reliefaarea personajelor care figurează în titlul romanului. Maestrul apare în spectacol ca o figură prea puțin semnificativă, cufundată în visare și neavînd vreo influență concretă asupra desfășurării acțiunii. Or, din roman reiese că sosirea cortegiului Satanei are o anume legătură cu romanul Maestrului și cu situația critică a acestuia. De asemenea, momentul crucial, survenit în viața poetului Ivan Bezdomnii, precum și avatururile Margaretei se află și ele într-o conexiune nemijlocită tot cu personalitatea Maestrului. Și pentru că veni vorba despre Margareta, în spectacolul regizat de Liubimov ea nu este decît o femeie îndrăgostită de cel pe care l-a întîlnit întîmplător, o femeie care suferă, apoi, de pe urma despărțirii de iubitul său. Calitatea sa de adevărat discipol al Maestrului (așa cum Levi Matei este un discipol credincios al lui Yeshua), apare, astfel, pe scenă într-un mod tot atît de palid și neconvingător. În comparație cu romanul, figura lui Ivan Bezdomnii a suferit și ea unele

modificări. Spiritul său combativ a pălit și a trecut pe un plan secund, iar dorința lui de a „limpezi“ lucrurile, de a-l reține pe „criminal“ și de a-l da „pe mîna miliției“, s-a atenuat simțitor. Pe scenă el apare ca un îns traumatizat și liniștit, care nu convinge spectatorul de metamorfoza spirituală produsă.

Acum, cîteva cuvinte despre rolul „Prezentatorului“ imaginat și introdus în piesă de regizor. Altcîndva, acest procedeu fusese folosit la M.H.A.T. (la punerea în scenă a romanului *Învierea* de L. Tolstoi), rolul „Prezentatorului“ fiind interpretat de către celebrul V. Kacealov. Deși în cadrul spectacolului *Maestrul și Margareta*, acțiunea „Prezentatorului“ face o legătură între episoadele ce se succed pe scenă, el nu izbutește totuși să suplinească autorul, să sugereze spectatorilor esența poetică a romanului.

Cît privește spectacolul realizat la București de către Cătălina Buzoianu, acesta corespunde pe deplin titlului său : *Maestrul și Margareta* sînt, într-adevăr, personajele centrale ale dramatizării. Figurile lor sînt însă modificate potrivit concepției regizoarei. Astfel, *Maestrul* nu renunță la luptă, este foarte activ, forțele sale sînt departe de a fi epuizate. Spre deosebire de roman însă, modul lui de a acționa, vocea, maniera de a vorbi, trădează un om plin de temperament, am zice chiar o fire deosebit de tranșantă.

Cît despre *Margareta*, așa cum apare ea pe scenă, deși o vedem preocupată de soarta *Maestrului* și a romanului, totuși, ni se pare lipsită de acea spiritualitate, de acea distincție și profunzime cu care a fost înzestrată de către Bulgakov în toate ipostazele ei, de soție, de prietenă și de amantă. Scenele erotice, ai căror eroi sînt *Maestrul* și *Margareta*, par a fi transferate aici dintr-un alt spectacol, de cu totul altă natură, în nici un caz filozofică, realizat parcă de un alt autor ; ele nu se înscriu în estetica teatrală bulgakoviană și distonează vizibil cu celelalte elemente ale dramatizării. Se poate spune că aceste două figuri centrale ale romanului, — unde, de la prima lor întîlnire și pînă la ultimul capitol al cărții le-am văzut spiritualizate, desprinse de mărunțișurile vieții cotidiene —, sînt prezentate pe scenă drept niște

ființe mult prea „terre à terre“, foarte preocupate de propriile lor persoane, prea egoiste și egocentrice.

Accentul pus pe figurile celor doi protagoniști, provoacă, la polul opus al spectacolului, o diminuare sensibilă a figurii lui Woland. Acesta apare nediferențiat de ceilalți membri ai suitei sale. Întinerit cu cel puțin 10 — 15 ani față de imaginea sa din roman (deși este riscant, desigur, să vorbești despre vîrsta... Satanei!), Woland apare pe scenă ca un scamator tînerel și simpatic, care știe să se descurce în orice împrejurare.

Se cuvine să amintim și totala schimbare a figurii lui Pilat, ceea ce s-a repercutat indirect și asupra modului în care a fost rezolvată figura lui Stravinski, directorul clinicii în care a fost internat Maestrul.

Un succes indiscutabil al spectacolului, poate fi considerată tratarea personajului Ivan Bezdomnii. Realizatorii au izbutit să redea aici atît lipsa unor tradiții culturale la acest tînar poet cu apucături proletcultiste, cît și o anumită brutalitate în comportament, subliniind treptata sa transformare, petrecută în clinica-sanatoriu.

Se poate spune că, în cadrul spectacolului bucureștean, partea satirică a romanului a fost atenuată, acțiunea petrecîndu-se mai ales la clinica condusă de Stravinski și fiind prezentată sub forma relatării Maestrului (înlocuind astfel rolul „Prezentatorului“ imaginat de Liubimov). Spectacolul cuprinde un mare număr de episoade și durează mult (dealtfel ca și cel de la M.H.A.T.). De menționat totodată, că, la București, dimensiunile reduse ale scenei n-au permis dezvoltarea pleneră a sensului unor episoade atît de importante cum ar fi „Supliciul de la Yerushalayim“ sau „Balul Satanei“.

Ideea de bază a spectacolului realizat de Cătălina Buzoianu au constituit-o suferințele unui artist care, urmîndu-și vocația, și-a devansat epoca. În același timp însă, unele idei importante ale romancierului sînt insuficient conturate, cum ar fi implacabila legitate a unității și opoziției contrariilor, triumful, în ultimă instanță, al adevărului, triumf văzut ca un echilibru necesar, chiar la scară cosmică.

În ansamblul lor, ambele spectacole au demonstrat deosebita atenție cu care s-au apropiat cei doi regizori

de creația și personalitatea lui Bulgakov, de ideile și filozofia sa, scăderile amintite, fiind, desigur, în asemenea cazuri, aproape inerente.

Toate aceste succinte considerații ne readuc în memorie faptul că Bulgakov însuși era un neîntrecut cunoscător al scenei și al legilor ei, reușind să intuiască perfect în ce măsură sînt sau nu sînt potrivite pentru o redare scenică, anumite fragmente din proza lui sau a altor autori. Printre altele, după cum am văzut mai sus, această calitate a scriitorului reiese cu deosebită limpezime din corespondența pe care a purtat-o cu V. Veresaev. Nu trebuie uitat nici faptul că, în desăvîrșirea esteticii sale teatrale, un rol de seamă l-a jucat colaborarea cu colectivul M.H.A.T.-ului; dramaturgia lui Cehov, bazată pe importanța unor episoade aparent banale, pe „curentul subteran” ce străbate acțiunile și replicile personajelor, pe ideea că în viață nu se petrec, prea des, evenimente ieșite din comun etc., nu s-a bucurat de asentimentul lui Bulgakov. *Zilele Turbinilor* n-au reprezentat cîtuși de puțin o transpunere scenică fidelă a subiectului *Gărzii albe*; piesa, consacrată lui Pușkin, înfățișează imaginea ultimelor cîteva zile din viața poetului și deși realizase deja romanul *Viața domnului de Molière*, scriitorul s-a oprit, în vederea elaborării piesei, la ultimii cinci ani din viața dramaturgului francez. În întreaga dramaturgie bulgakoviană se simte tendința de a se reda cu mijloace scenice evenimente de amploare, care au, în același timp, un caracter decisiv, reprezentînd veritabile jaloane ale unor destine omenești. În cazul cînd autorul însuși și-ar fi propus să realizeze o variantă scenică a romanului *Maestrul și Margareta*, este foarte posibil că ar fi recurs ori la o prelucrare integrală a acestei opere, ori ar fi redus o serie de episoade, selectînd cu strictețe și subliniind doar acele evenimente și situații care s-ar fi potrivit în modul cel mai fericit cu o reprezentație teatrală.

Scriitorul n-a făcut însă acest lucru. Oare n-a mai avut răgazul necesar pentru o asemenea realizare? Sau nu și-a considerat romanul „traductibil” în limbajul scenei?

Nu putem cunoaște răspunsul la aceste întrebări. Credem însă că atât capitolele satirice cât și cele de inspirație biblică, dar mai ales cele fantastice ale romanului ar putea fi redată mai ușor și cu mai multă fidelitate, pentru sensul lor profund filozofic, cu ajutorul mijloacelor de care dispune cinematografia actuală.

„MIHAIL BULGAKOV ÎN CONTEXTUL LITERATURII EUROPENE”

*„...Creația este răspunsul ce se poate da
destinului, teroarei istoriei...”*

MIRCEA ELIADE

În capitolele anterioare am încercat să supunem unei analize atente originalitatea, în plan estetic, a celor mai importante scrieri ale lui Bulgakov, spre a evidenția astfel întreg ansamblul de conexiuni existente în universul de imagini al operei sale. Urmărind acest obiectiv, am examinat scrierile sale în strânsa lor legătură cu momentul istoric și literar, când au fost create, precum și cu diversele surse care le-au inspirat. Am recurs, de asemenea, la confruntarea creației, în proză sau dramatice, a scriitorului, cu opere ale altor autori ruși, în scopul de a releva existența unor eventuale filiații sau înrudiri în plan tematic sau stilistic. Principiul unei clasificări urmînd criterii de ordin problematic a permis o delimitare a sferei de preocupări a scriitorului, evidentă în cadrul poeziei sale, oferind posibilitatea formulării unor concluzii.

În prezent, interesul pentru opera lui Mihail Bulgakov cunoaște un puternic reviriment. Toate creațiile bulgakoviene sînt, actualmente, publicate în patria scriitorului și se află în pregătire pentru tipar o ediție, în cinci volume, cu operele sale; în presa de specialitate, se dezbate realizarea unei ediții academice, de opere complete, care să cuprindă întreaga sa creație. Scrierile sale în proză se editează, de asemenea, pe diverse meridiane, în tiraje impresionante, iar piesele de teatru sînt montate sau ecranizate nu numai în patria scriitorului, dar și în alte numeroase țări ale lumii. Proza și dramaturgia lui Bulgakov sînt acum la îndemîna unor mase largi de cititori și spectatori, găsindu-și locul binemeritat în patrimoniul culturii universale. Sîntem astăzi martorii unui fenomen deosebit de interesant și insolit: deși anterioară formulării primelor principii ale esteticii absurdului și devansînd cu mult proza și dramaturgia de factură exis-

tențialistă, creația bulgakoviană păstrează, în raport cu aceste curente, un aspect cât se poate de actual și modern. Fenomenul merită, firește, o exegeză mai amplă; în cadrul acestei lucrări ne-am limitat doar la unele considerente privind locul și raporturile, pe plan estetic, ale operei lui Bulgakov, în contextul literaturii și teatrului european al secolului XX.

Interesul pentru Bulgakov este condiționat nu numai de ansamblul „eternelor“ dileme umane și nici de înaltul profesionalism și deosebita măiestrie artistică, ori de renumele său de „autor interzis“; preocuparea constantă pentru deslușirea sensurilor profunde ale creației sale răspunde, de fapt, unei necesități spirituale actuale, dorinței de a găsi soluții problemelor puse de societatea și civilizația contemporană. Indiferent de arealul geografic și cultural căruia îi aparțin, cititorii se regăsesc „pe sine“ în aceste opere, deoarece Bulgakov a știut să rămână fidel intențiilor sale de început și anume, descoperirii, prin mijloace artistice, a unor adevăruri majore, general umane.

Tentativa de a indica, cu precizie, locul pe care Bulgakov ar trebui să-l ocupe în literatura secolului nostru, constituie o sarcină din cele mai dificile. Aceasta datorită nu atât trăsăturilor distinctive ieșite din comun ale personalității scriitorului și operei sale, cât circumstanțelor deosebite care i-au marcat activitatea, circumstanțe care l-au împiedicat să se afirme pe deplin și să-și dezvăluie, în mod adecvat, capacitatea de creație. De aceea, s-ar cuveni să aruncăm o privire înapoi, în încercarea de a ne da seama de ce un scriitor aflat la un moment dat în afara circuitului principal al literaturii sovietice de la sfârșitul anilor '20 și-a „regăsit“ locul cu atîta rapiditate la sfârșitul anilor '60, creația lui căpătînd totodată o amplă rezonanță pe plan european și universal. Căci operele lui Bulgakov continuă să-și consolideze poziția în contextul literaturii sovietice și europene contemporane, importanța creației sale, — cîndva interzise —, crescînd chiar pe măsura trecerii timpului.

Dar, din acest punct de vedere, nici referințele criticii anilor '20—'30 și nici ale celei actuale, — din anii '60—'70 —, nu ne pot fi de folos, din cauza aspectului

mult prea unilateral al criteriilor aplicate în studierea unora sau altora dintre operele lui Bulgakov. Împărțind în mod convențional literatura critică, consacrată acestei probleme, în două perioade : prima (anii '20—'30) și a doua (anii '60—'70)¹, constatăm preponderența celei din urmă, pe care am calificat-o ca pe o perioadă de *neacceptare* a creației bulgakoviene. Într-unul din capitolele precedente am amintit faptul că însuși scriitorul, referindu-se la acest fenomen, în cunoscuta lui scrisoare adresată guvernului sovietic, arăta că, dintr-un număr de 301 referințe critice privitoare la opera sa, „laudative au fost doar 3, iar 298 au fost dușmănos-injurioase“². Acest raport pare, într-adevăr, greu de închipuit, totuși el reflectă o situație pe deplin reală, chiar și în cazul când reacțiile pozitive, de apreciere, ar fi fost mai multe la număr.

Neacceptarea creației lui Bulgakov de către covârșitoarea majoritate a criticilor anilor '20, precum și o serie de măsuri de ordin administrativ, au condus la imposibilitatea „înscrierii“ operelor bulgakoviene în contextul momentului istoric respectiv. Cifrele menționate de către Bulgakov ne obligă să analizăm natura și motivele acestei neacceptări. A le căuta explicația într-o incorectitudine a unor critici literari, în invidie sau în răfuieți personale, nu ne-ar fi, aici, de prea mare ajutor, deși, fără îndoială, asemenea situații au avut loc. Numărul surprinzător de mare al unor recenzii „dușmănos-injurioase“ ne determină totuși, să presupunem și existența altor cauze, mult mai profunde.

Pozițiile pe care se plasa Bulgakov, atât în proză, cât și în dramaturgie, nu coincideau cu tendințele generale de dezvoltare ale literaturii sovietice din acea vreme. Activitatea „predramaturgică“ a scriitorului fusese supusă unor dezbateri aprinse, care acționau „pe două fronturi“: opinii pozitive, nelipsite de unele observații critice, și chiar laude, puteau fi auzite adeseori în cercuri scriitoricești, în cadrul unor prezentări publice ale operelor sale, iar opinii cu totul distructive apăreau, de regulă, în articolele criticilor de specialitate, care îl situau pe Bulgakov pe același plan cu I. Ehrenburg, B. Pilneak, E. Zameatin, V. Kaverin. Deși nici critica de sub egida

R.A.P.P.-ului nu putea să-i conteste talentul, sub raport ideologic, aceasta îl considera, totuși, ca pe un „element periculos“.

Se știe, de asemenea, că mijlocul deceniului al doilea a constituit pentru literatura sovietică un moment de co-titură : de la operele literare al căror scop îl constituia „reflectarea revoluției“, s-a trecut la o literatură revoluționară activă, care aborda probleme din viața curentă și a cărei menire consta în educarea proletariatului și a celorlalte formațiuni sociale ale vremii. Se punea problema unei noi atitudini față de realitate, precum și a contribuției venite din partea literaturii la continuarea transformării active a acestei realități. „În fața proletariatului s-a ridicat, așadar, — în ceea ce privește literatura —, uriașa sarcină de cunoaștere în plan artistic a întregii țări aflată într-un proces de reînnoire ; chiar mai mult : o reînnoire a întregii lumi contemporane, ce urma să fie analizată de pe pozițiile speciale pe care le creează concepția despre lume a proletariatului și obiectivele pe care ea și le propune“, spunea A. Lunacearski, comisarul poporului pentru învățământ, în raportul său la Conferința internațională a scriitorilor proletari, ce avusese loc la Moscova³. În același an, sarcinile literaturii sovietice din perioada respectivă erau dezbatute și în presă. „Proclamăm prioritatea scopului atît față de conținut, cît și față de formă... Trebuie să avem o reprezentare clară a țelului nostru comun și a sarcinilor concrete de luptă pentru construirea socialismului“, scria, de pildă, în acea perioadă, „Literaturnaia gazeta“. Se făceau auzite și voci în sprijinul obligativității „mobilizării“ fiecărui scriitor.

Revenind la Bulgakov, trebuie să admitem că, într-adevăr, atît proza cît și dramaturgia sa, n-au urmat aceleași cale cu cea a „orientării principale“, — interpretată, pe atunci de către cei mai mulți, ăa fiind singura orientare justă. Prin urmare, dacă neacceptarea operelor scriitorului de către critici ar fi avut drept argument numai această „neconcordanță“, atunci, această reacție și-ar fi găsit, într-o anumită măsură, justificarea. Situația însă a fost cu totul alta. Fără a aminti de raporturile complexe pe care Bulgakov le-a avut cu critica literară

apartinând altor diverse grupări și orientări, respingerea creației sale de către scriitori care făceau parte din R.A.P.P. s-a transformat, treptat, într-o veritabilă hăituială a scriitorului. Punând semnul egalității între artist și concepțiile sale politice, membri R.A.P.P.-ului nu erau înclinați să surprindă în operele literare ale „însoțitorilor” expresia spirituală a esenței umane, idei și modalități stilistice inedite. Unica modalitate de evaluare a oricăreia dintre aceste opere o constituia, potrivit opiniei lor, aprecierea „psiholo-ideologiei” autorului în cauză, aflată în conexiune directă cu noțiunea luptei de clasă, ceea ce presupune o apriorică incompatibilitate a celor două poziții. Declarînd că anumite „grupuri de scriitori mic-burhezi, care au acceptat revoluția, dar n-au înțeles caracterul ei proletar... o reflectă într-o oglindă deformată și... de aceea nu pot prezenta o importanță pe plan educativ pentru clasa muncitoare”⁴ și apreciînd personalitatea literară a lui Bulgakov ca pe o forță „străină” în plan social, criticii menționați au instaurat de la bun început un climat nefavorabil scriitorului.

Privind obiectiv lucrurile, trebuie să recunoaștem că reflectarea romantismului revoluționar, a patosului înclăstării decisive a proletariatului în ample confruntări prilejuite de războiul civil, nu a constituit un obiectiv al creației bulgakoviene. Acest aspect a avut însă urmări nefaste; publicarea în anul 1925 a primelor capitole din romanul *Garda albă* și prezentarea, un an mai târziu, a piesei *Zilele Turbinilor*, apoi în anul 1928, a piesei *Fuga* au fost privite de critică nu numai ca un demers politic ostil, dar și ca o disocieră flagrantă de orientare generală a literaturii proletare, literatură care era privită nu numai ca o reflectare a vieții, „...ci și ca o puternică armă în acțiunea de transformare socialistă... în planul unic al luptei pentru socialism”. Reproducînd unele opinii ale criticii referitoare la piesa *Zilele Turbinilor*, vom consemna faptul că ele se referă și la romanul *Garda albă*.

Începînd cu anul 1928 și pînă în anul 1968, n-a mai fost editată nici o operă a lui Bulgakov; proza creată de artist este destinată, astfel, „sertarului”. Ca atare, critica vremii nu-l va mai considera decît dramaturg și regizor, calitatea sa de prozator fiind uitată pentru un răstimp de

patruzeci de ani. Și dacă ținem seama și de faptul că pie-sele lui, care reușesc, uneori, să vadă lumina rampei, provoacă de îndată, critici vehemente, fiind însoțite de veritabile scandaluri, devine mai explicabilă abundenta, în acea perioadă, a referințelor critice privitoare la dramaturgia bulgakoviană și absența celor care să abordeze opera sa de prozator. Să nu uităm că Bulgakov a creat într-un răstimp extrem de scurt, de numai 15 ani, anii cei mai dificili ai istoriei literaturii sovietice. Studii sociologice contemporane identifică anul 1928 cu momentul de început al încălcărilor sistematice a libertăților de creație; începe, astfel, „expulzarea“ treptată a acelor opere care reflectau realitatea contradictorie a societății sovietice din acea perioadă, fiind înlocuite cu alte creații, care reflectau, de fapt, ceea ce „ar fi trebuit“ să fie (această realitate).

Criticii contemporani cu Bulgakov au atacat virulent punerea în scenă a *Zilelor Turbinilor*. Această piesă „este o proslăvire a dușmanului de clasă“, afirmă categoric, într-o scrisoare deschisă adresată ziarului „Komsomolskaia Pravda“, scriitorul A. Bezîmenski. „Piesa a dobîndit un succes nemeritat. Este de factură mic-burgheză... Vedem, în această piesă lacrimi și dragoste de bețiv, în acompaniament de gitară, ...însoțite de o mulțime de absurdități ideologice...“⁵ — constată, nemulțumit, criticul literar B. Donski, în urma reprezentării *Zilelor Turbinilor* la teatrele din Leningrad.

Chiar regizori de talent, ca A. Tairov consideră că această creație bulgakoviană are „un caracter mic-burghez și decadent“, raliindu-se, astfel, părerii criticului literar A. Șmar, care declarase: „Piesa este nulă din punct de vedere al conținutului, este reacționară și, ca ideologie, străină de noi. Autorul ei încearcă să justifice mișcarea albgardistă...“⁶.

Odată cu piesa este atacat și teatrul care pusese în scenă *Zilele Turbinilor*, acuzat de „copierea“ lui Cehov: „M.H.A.T.-ul a revenit la montările naturaliste, cehoviene... Teatrul Academic servește, cu deosebită măiestrie, spectatorului aflat în sală, comentarii despre eroismul albgardist, împănate de cehovism... Ne pare rău de teatru, ...căci întreprinde o acțiune netrebuincioasă și dăunătoare

din punct de vedere politic" — continuă același critic A. Șmar, îndemnînd la o „ripostă” față de Bulgakov și M.H.A.T.

„Disonanța” conținutului piesei cu cerințele momentului istoric, se concretiza, în opinia criticilor, în fondul ideatic al acestei creații dramatice; Bulgakov este acuzat că nu acordă personajelor sale posibilitatea „renașterii spirituale”, *Zilele Turbinilor* fiind opusă altor creații de gen, ca *Ruptura* de Lavreniov, sau *Liubov Iarovaia* de Treniov.

Însă reacția pozitivă și succesul enorm de care s-a bucurat la public determină o nouă atitudine a criticii; autorul este „disociat”, în mod artificial de opera sa, exegetii acelei perioade afirmînd că succesul la public s-a datorat exclusiv jocului insiprat al actorilor, „în pofida” intențiilor dramaturgului.

Printre cele „trei” referințe „bune” despre Bulgakov, se pare că se numără atît opinia scriitoarei Lidia Seifulina („Bulgakov și-a asumat, în mod cinstit, sarcina de a-i înfățișa pe albgardiști fără a le exagera ori a le diminua calitățile”) ⁷, la care se adaugă părerea exprimată de Lunacearski: „Îl consider, pe Bulgakov, un om foarte talentat, însă această piesă a sa este cu totul lipsită de har... La urma urmei nu poți găsi în piesă nici un personaj, sau vreo situație mai atractivă, iar finalul pur și simplu te revoltă, nu numai prin incertitudine, dar și prin deplina ineficacitate” ⁸.

Astăzi, această piesă, definitiv intrată, de peste șaizeci de ani, în repertoriul a nenumărate teatre, este interpretată și tratată regizoral ca o creație definitorie, clasică, pentru dramaturgia rusă, cum a fost și rămîne nemuritoare „perla” a geniului cehovian, *Pescărușul*.

Odată cu aceste referințe de „apologet al albgardismului”, propriul talent devine, pentru Bulgakov o „circumstanță agravantă”. În aceste condiții, discutarea, în cadrul Glavrepertkom-ului, a piesei bulgakoviene *Fuga* capătă un caracter de-a dreptul dramatic, opiniile celor din conducerea acestei instituții intrînd în conflict direct cu părerile exprimate de Stanislavski, Nemirovici-Dancenko sau chiar Gorki, care s-au ridicat în apărarea acestei piese. „Nu văd (în piesă — n.n.) nici un fel de înfrumusețare a gene-

ralilor albgardiști“ — afirmă, cu convingere Gorki. „Este o comedie excelentă, ...cu un profund conținut satiric, camuflat cu pricepere... *Fuga* este o operă admirabilă, care va avea, vă asigur, un succes drăcesc“⁹. Considerînd, de asemenea, că Glavrepertkom-ul a apreciat în mod eronat piesa, Nemirovici-Dancenko și-a exprimat și el sprijinul față de punerea în scenă a piesei. „...Totul este prezentat atît de artistic, încît, chiar simpla lectură a textului produce o impresie foarte puternică“¹⁰.

Cu toată atitudinea favorabilă a acestor personalități ale vieții culturale și artistice, Glavrepertkom-ul nu și-a dat asentimentul pentru montarea piesei. Este interesant de remarcat faptul că, decenii mai tîrziu, unii dintre inițiatorii acestei interdicții au încercat să-și justifice atitudinea de atunci. Într-una dintre edițiile revistei „Zvezda“, din 1957, fostul director al Comitetului pentru Repertorii făcea următoarea declarație : „...Atît eu, cît și colegii mei de la Glavrepertkom, am fost împotriva punerii în scenă a acestei piese... Ea oferea o imagine greșită asupra războiului civil din Rusia... Piesa a fost discutată de cîteva ori și de fiecare dată am fost nevoit să mă opun punctului de vedere al lui Anatoli Vasilievici (Lunacearski — n.n.)“¹¹.

Ca urmare, celelalte piese ale lui Bulgakov care au văzut luminile rampei au fost și ele întîmpinate de critică cu o evidentă ostilitate. Această atitudine este vizibilă mai ales în ceea ce privește comedii satirice ale dramaturgului, ele fiind declarate ca fără valoare, iar considerațiile cu privire la autorul lor, fiind și în acest caz, dissociate de cele referitoare la colectivele teatrelor care le puneau în scenă.

Astfel, în legătură cu comedia *Apartamentul Zoikăi*, unul dintre comentatori scrie următoarele : „...prezentarea unei simple anecdote cu un subiect lipsit de valoare... o intrigă de tip bulevardier... vulgarizarea tragicului și tragedizarea vulgarității... camuflarea lașă și iscusită a orientării antisovietice cu care este înzestrat ansamblul imagistic... iată care sînt „calitățile de dramaturg, de care dă dovadă Bulgakov în *Apartamentul Zoikăi*...“¹².

Impresionanta afluență a publicului la spectacolele respective este explicată de critică exclusiv pe seama merite-

lor colectivului teatral : „...Teatrul a respins pseudoprofunzimea problematică a piesei, a respins prezentarea lirico-tragică a «fostiilor» ...Teatrul a purtat o luptă eroică cu autorul, ..limpezindu-i lucrarea. Aceasta trebuia să sufere unele modificări : să fie prelucrată de la început, în sensul unei satire politice, să fie înzestrată cu o clară poziție de clasă, să fie eliminate din textul ei spiritele bulevardiere și cinismul lipsit de scrupule“¹³.

Între anii 1928—1929, atacurile criticii la adresa lui Bulgakov s-au înmulțit, îndeosebi după montarea, la teatrul „Kamernîi“, a piesei *Insula purpurie*. Ca și în alte cazuri, opiniile criticii s-au deosebit radical de intențiile autorului și de cele ale colectivului teatral. Piesa a fost calificată drept „o calomnie la adresa revoluției“, iar atacurile împotriva autorului ei au atins apogeul. Revista „Novîi zritel“, îi contesta orice valoare artistică și trasa din nou o linie de demarcație între dramaturg și colectivul teatrului : „*Insula purpurie* este o sărăcăcioasă trebușoară dramaturgică. Cel mai bine i-a reușit teatrului (nu dramaturgului ! — n.n.) satirizarea emigranților albgardiști ; actorii sînt spirituali, iar punerea în scenă a piesei este superbă ! Pînă cînd dramaturgia noastră (nu a lui M. Bulgakov ! — n.n.) va mai crește, trebuie să facem concesii clasicismului. Această dramă constituie un episod mărunț, o eroare a teatrului“¹⁴. Caracterul contradictoriu al acestei note este evident și, poate, semnificativ. Căci toate acestea sînt spuse despre o piesă devenită „strigăt de revoltă“ al artistului, o piesă în care autorul atinge culmile celor mai puternice generalizări, cu ajutorul cărora se conturează tema dominantă a creațiilor bulgakoviene și anume — raporturile dintre artist și puterea administrativă.

Din anul 1926, scriitorul se află „pe linie moartă“ ; locul pe care ar fi trebuit să-l ocupe în contextul literaturii sovietice a vremii îi este refuzat, ajungînd să fie considerat, chiar, un „emigrant literar“¹⁵. Patosul primelor cincinături nu-l atrage, — în orice caz nu-și găsește reflectarea în opera sa —, iar încercarea de a schița viitoarea societate comunistă se soldează cu un eșec. Creația lui Bulgakov nu corespundea, așadar, imperativelor „momentului istoric“ la care se referea Maiakovski, care afirmase că „unicul stil al zilei de astăzi constă în folosirea condeiului, cu

ajutorul oricăror procedee literare, în slujba construirii socialismului¹⁶. Bulgakov avea, însă, o părere proprie despre realitatea înconjurătoare, despre procesele sociale și economice, despre colectivizare și industrializare. Raporturile, în care se afla autorul, cu realitatea socialistă, erau deosebit de complexe, astăzi fiindu-ne mai ușor să analizăm și să sesizăm refuzul său de a accepta construirea noii societăți „prin orice mijloace“, adică implicând victime și degradând valorile morale. Cultura și experiența sa sufletească nu-l încurajau să creadă într-un foarte apropiat și luminos viitor al societății în care trăia.

În anul 1936, premiera la M.H.A.T., a piesei *Cabala bigoților* atrage din nou oprobiul criticii, reacția furtunoasă a acesteia aproape că o egalează, prin tonul și urmările ei, pe cea declanșată cu un deceniu în urmă, la debutul dramaturgului. Acum, la doi ani după primul Congres al scriitorilor sovietici, Bulgakov nu mai este acuzat direct de „incursiuni reacționare“, totuși comentariile în cauză mai păstrează încă ecouri ale „perdafurilor“ practicate de către adepții R.A.P.P.-ului. Criticilor li s-a părut suspectă însăși opțiunea dramaturgului pentru epoca lui Ludovic al XIV-lea, în analiza făcută piesei, unii dintre oponenții autorului, citind în mod evident „printre rînduri“. Comentariile gravitează cu prioritate în jurul figurii lui Molière, a căsătoriei sale cu Armande Béjart, precum și a relațiilor comediografului francez cu regele și cu „cabala bigoților“. Printre primii, ia cuvîntul criticul Litkovski¹⁷, vechiul „prieten“ al dramaturgului, care văzuse piesa la repetiția ei generală, organizată cu trei zile înaintea premierei: „Adoptarea versiunii incestului, îi împrumută (piesei — n.n.) un caracter vulgar. Nu vedem, în piesă, o figură a denunțatorului de moravuri, ci a unui amant torturat de gelozie. Lui Bulgakov nu i se poate contesta, totuși, talentul de dramaturg și experiența scenică“. În continuare, spre a justifica eventualul succes de public, comentatorul se grăbește să folosească și el vechiul și încercatul procedeu al criticii de pînă atunci: „Dacă piesa va avea succes, aceasta se va datora în mod exclusiv teatrului“¹⁸.

De fapt, anul 1936, este anul „cruciadei“ Comitetului pentru arte, condus de P. Kerjentev, împotriva intelectualității artistice. Începînd încă de la sfîrșitul lunii ianua-

rie, presa publică articole deosebit de violente, în care sînt criticați D. Șostakovici, apoi pictorii A. Deineka, A. Tișler și alții, toți acești artiști fiind „categorisiți“ de critică drept „formaliști“ și „naturaliști“.

Foarte curînd are loc o reacție acerbă la punerea în scenă a dramei lui Bulgakov. Articolul de fond al ziarului „Pravda“ din 9 martie 1936 anulează atît ideea dramaturgului, cît și activitatea depusă de colectivul teatrului : „...Bulgakov încearcă să strecoare ideea reacționară cu privire la o artă pură. Piesa reprezintă o caricatură nereușită a elementelor specifice secolului al XVIII-lea, deși este evident că reacțiile lui Ludovic constituie o urmare a luptei de clasă... Montarea realizată de M.H.A.T. este de prost gust... Decorurile, costumele, dispunerea în scenă a actorilor nu au alt scop decît de a-l epata pe spectator cu strălucirea brocarturilor, mătăsurilor, a feluritelor zorzoane... Prin talentul lor, actorii nu fac decît să amplifice viciile piesei“.

Opiniilor de mai sus li se alătură și unul dintre reformatorii teatrului modern, celebrul regizor V. Meyerhold, articolul său purtînd semnificativul subtitlu : „Meyerhold împotriva lui Meyerhold“ : „Sînt întru totul de acord cu cele exprimate în paginile «Pravdei» ...Luxul montării camuflează putreziciunea... Vizionînd spectacolul, am asistat la reeditarea celor mai mari dintre propriile mele exagerări“¹⁹. Apreciînd ansamblul procedeelelor folosite la montarea piesei drept un model de formalism, Meyerhold îl așază pe Bulgakov alături de Picasso, Le Corbusier, Proust, pe care îi caracterizează ca pe un „mănunchi de formaliști“²⁰. Dar, ca o ironie a soartei, „autocritica“ nu i-a ajutat deloc lui Meyerhold, căci, în curînd, arta teatrală promovată de acest renumit elev al lui Stanislavski a fost declarată „inutilă pentru poporul sovietic“, și, drept urmare, teatrul său a fost închis, iar Meyerhold însuși, — supus represiunilor.

Să adăugăm aici și opinia ziarului „Sovietskoie iskustvo“, care reproșează piesei „ignorarea luptei de clasă, ...minciună și lipsa unor principii ideologice“, considerînd, totodată, că reprezentării teatrale „nu-i va folosi nicicum, luxul pe care-l etalează montarea“²¹.

Toate aceste opinii, reacții, critici și observații aduse creației bulgakoviene aparțin criticilor de specialitate ai perioadei anilor '20—'30, perioadă, de fapt, determinantă pentru evoluția artistică a lui Bulgakov. Care a fost însă, reacția publicului, a criticilor și a spectatorilor? „Ca să afli dacă piesa are succes nu-i nevoie să citești lucrările criticii de specialitate, ajunge să întrebi, la casa teatrului, dacă s-au vândut toate biletele“, — remarcă Bulgakov, referindu-se la lumea teatrală. Într-adevăr, reacția publicului a fost diametral opusă criticii: sălile teatrelor, unde se jucau piesele lui Bulgakov, erau arhipline, iar lucrările sale în proză fuseseră remarcate, de la apariție, și apreciate de public.

La douăzeci de ani după „redescoperirea“ lui Bulgakov publicului cititor, critica de specialitate de astăzi respinge cu hotărîre acuzațiile ce-i fuseseră aduse lui Bulgakov în anii '20—'30, restaurînd, astfel, bunul renume al scriitorului. Mai mult, actualmente se consideră că Bulgakov, alături de alți contemporani ai săi, scriitori renumiți, repuși în drepturi de posteritate, ca E. Zamiatin, A. Platonov sau M. Zoșcenko, au sesizat, încă în acei ani de început tendințele negative manifestate în evoluția noii societăți. Înzestrat cu „periculosul“ har al profetiei, Bulgakov a dus o existență foarte grea, însă nu și-a trădat niciodată crezul artistic.

Astăzi există mii de pagini de analize literare și critică de specialitate, privitoare la operele lui Bulgakov, în cele mai diferite limbi. În patria scriitorului există lucrări de doctorat și cîteva studii literare, de anvergură, pe această temă²².

Însă, este de remarcat faptul că primele semne ale reabilitării creației bulgakoviene au fost declanșate de reluarea reprezentărilor cu piesele dramaturgului Bulgakov. Drept punct de plecare este considerată, și de astă dată, drama *Zilele Turbinilor*. Reluarea, la M.H.A.T., a acestui spectacol, în cadrul stagiunii 1966—1967, a căpătat un caracter polemic față de opiniile critice formulate în anii '20 și a dat naștere unui mare număr de note, aprecieri etc., care conțin afirmații diametral opuse celor pe care le-am citat mai sus. „Alexei Turbin este un remarcabil personaj tragic, el moare ca un erou, însă drama

nu reprezintă o apologie a mișcării albgardiste, astfel poate fi rezumată concluzia generală a criticii. „Piesa a devenit o operă clasică... După Cehov, dramaturgia lui Bulgakov este cea mai desăvârșită“²³, remarcă L. Varpahovski, regizorul spectacolului prezentat la M.H.A.T. N. Zorkaia, cunoscut critic teatral și cinematografic, caracteriza același spectacol astfel: „Aici, revoluția nu constituie un fundal istoric, un plan secund, ci însăși cauza, sensul și punctul de plecare al dramei realizată de Bulgakov. Fără a avea pretenții de a fi zugrăvit o «frescă a epocii», Teatrul Academic și-a adus din plin contribuția la concretizarea temei «personalitatea și istoria». Fiecare erou al piesei se află într-un moment decisiv al vieții sale, fiecare trebuie să hotărască *ce va face în viitor*. Calea, pe care o parcurg eroii spre această decizie, constituie dinamica interioară a piesei. Vremurile tulburi au luat sfârșit: Elena a suferit mult de pe urma morții fratelui său. Dar nu ca în versurile Tvetaevei: „Eu părul mi-l prefir în vînt/Păstrez în sipet epoletii...“. Steagul alb al Elenei îl reprezintă speranța și acceptarea. Există un adevăr al zilei și un adevăr al secolului. *Zilele Turbinilor* de Bulgakov reprezintă adevărul unui secol“²⁴. „Turbinii de astăzi, oameni plini de demnitate și de lumină interioară, nu trezesc nici un dubiu în ceea ce privește integritatea lor morală... Turbinii trăiesc într-o perioadă cînd fiecare greșeală se plătește... Se conturează, fără ostentație, marea temă a Revoluției, tema inevitabilei ei acceptări de către om... Un umor plin de bonomie, o neafectată căldură sufletească, personaje cu un orizont larg, receptivitatea lor, capacitatea de a medita la cele din jur nu numai prin prisma propriilor lor interese... totul, la Turbini este *autentic*... ei își pun, cu curaj, întrebarea pentru ce să trăiască... Mulțumiri M.H.A.T.-ului pentru *Turbini*!“²⁵. „Autorul a respectat adevărul vieții; el a prezentat diferențierea în plan social a intelectualității. Din operă de actualitate piesa a devenit operă istorică“.

„*Zilele Turbinilor* se numără printre operele remarcabile, cu adevărat de talent, ale dramaturgiei sovietice... Niște storiuri reprezintă la Bulgakov o metaforă poetică deosebită, avînd o profundă semnificație. O bună parte

din succesul spectacolului de acum îi revine dramaturgului, autor atât de generos, încît acceptă apriori să-și împartă laurii cu regizorul²⁶.

De o reconsiderare totală s-a bucurat în zilele noastre și piesa *Fuga*, evidențiindu-i-se pe de-a-ntregul înalta-i valoare artistică. „Au trecut 40 de ani de cînd Gorki a citit *Fuga* și i-a prezis un «succes drăcesc, triumfal»“, — găsim inserat într-un număr din aprilie 1967 al ziarului „Izvestia“. „Publicul asaltează teatrul «Ermolova»... Rolul lui Huldov este interpretat în tradiția lui Hmeliov²⁷, adică într-o manieră aspră, veridică, reținută, și în același timp, inspirată. Hludov, ca individ, este curajos și, în mod subiectiv, cinstit. Piesa are o logică implacabilă, precum însăși logica istoriei. Revoluția nu poate fi oprită... Impresionează maniera dramaturgului de a purta acțiunea la limita realului, trecînd din tragedie în farsă, fără să trădeze, însă, nici adevărul istoric și nici cel al personajelor²⁸. „Odinioară, R.A.P.P.-ul a găsit în piesă tendința de a poetiza suferințele dușmanului de clasă. S-au făcut încercări de a-l identifica pe dramaturg cu personajele sale... Figura lui Hludov atinge asemenea proporții, încît el devine un exponent al ideilor și destinului multora. Dramaturgul a gîndit pînă la ultimele detalii caracterele personajelor, precum și întreaga structură a piesei. Spectatorul a apreciat cum se cuvine ideea, exprimată cu talent și veridicitate, de către dramaturg²⁹. Analizînd prezentarea piesei la teatrul „Ermolova“, și comparînd textul dramei cu punerea ei în scenă, un alt critic dezaprobă intrucîtva concepția regizorului: „Remarcile lui Bulgakov sînt uimitoare prin expresivitatea lor artistică și pătrunzătorul lor realism, în timp ce inexpressivele tablouri vii, prezentate pe scenă, par a fi niște gravuri decolorate... Bulgakov nu este un dramaturg «comun», el nu poate fi încadrat în cutare limite... el este laconic și plin de dinamism. Caracteristicile pentru Bulgakov sînt: narațiunea tensionată, o extraordinară putere de observație, o profundă participare personală... Cei care au pus în scenă *Fuga* s-au simțit propagandiști ai creației bulgakoviene... Autor satiric și filozof, umanist și fantast, realist frust și vi-

sător stelar — acestea sînt diversele ipostaze ale celui ce-a fost înzestrat cu un imens potențial artistic³⁰.

O interpretare corectă, fără dênaturări, capătă acum și dramaturgia satirică a lui Bulgakov. De atenția criticii se bucură nu numai *Ivan Vasilievici, Insula purpurie*, ci și *Inimă de cîine*, de curînd adaptată pentru scenă, acestor creații fiindu-le retrasă acuzația de a fi reprezentat „calomnii“ la adresa revoluției.

Care este totuși cauza violentei opoziții întîmpinate de dramaturgia bulgakoviană în deceniul trei și patru ale secolului nostru ?

Dacă am privi faptele din perspectivă istorică, ar trebui să recunoaștem că prezentarea, realizată cu mult talent, pe scena celui mai bun teatru din țară, a tragediei albgardiștilor, zdrobiți de furtună revoluției, ar fi putut fi respinsă de acea parte a publicului spectator care, în anul 1926, încă mai purta pe umeri mantalele de ostași ai Armatei Roșii. Pe acești spectatori, o piesă ca *Zilele Turbinilor*, nu i-a „speriat“, ci dimpotrivă, i-a umplut de revoltă. Nu-i mai puțin adevărat că majoritatea spectatorilor de la M.H.A.T., ce alcătuiau, încă în perioada prerevoluționară, un fel de „corp comun“, au primit cu simpatie piesele bulgakoviene, privindu-le ca pe o istorisire despre ei înșiși, despre tragicul impas în care ajunsesse în acea vreme intelectualitatea rusă.

Într-un moment în care literatura sovietică a anilor '20 își însușea o concepție estetică colectivă, specifică multor milioane de „noi“, cuprinși de avînt revoluționar, Bulgakov, ca și Zamiatin, dealtfel, au văzut în acest „noi“ o periculoasă evoluție de viitor spre nivelarea și ștergerea personalității umane. Educat în spiritul celor mai bune tradiții ale culturii ruse din secolul al XIX-lea și fiind el însuși un exponent al intelectualității, care ajunsesse, prin propria ei trudă, la această poziție socială, Bulgakov nu privea cu superioritate și aroganță boierească masele populare. Este suficient să recitim *Povestirile unui tînăr medic* ca să ne dăm seama de atitudinea plină de căldură a scriitorului față de țărănime, față de toți oamenii muncii. Și totuși, deși se afla în contact direct cu țărănimea, deși o cunoștea îndeaproape, scriitorul a considerat că aceasta nu era încă pregătită pentru asimilarea unei noi

idei sociale și că socialismul, dînd piept cu modul de viață semifeudal, „asiatic“, din Rusia, nu va putea să-l formeze, într-o perioadă istorică scurtă, pe purtătorul unei culturi noi. Scriitorul nu credea în desfășurarea rapidă a procesului de formare a „omului nou“. Respingînd unilateralitatea concepției despre psihologia umană Bulgakov era interesat de procesele cognitive, desfășurate la nivelul existențial al individului. De aici și cunoscuta afirmație a scriitorului, cum că este partizanul „marii Evoluții“, idee, de altfel, apropiată de cele formulate în perioada respectivă, de către M. Gorki, A. Blok, B. Pasternak, K. Fedin, V. Kaverin. Bulgakov n-a trăit patetismul și muzica revoluției, ca alți artiști, contemporani lui, însă nici n-a avut sentimentul iluziilor năruite, așa cum l-au simțit N. Aseev, sau E. Bagrițki, cu prilejul instaurării N.E.P.-ului. Creațiile lui Bulgakov confirmă și statuează primordialitatea valorilor general umane în raport cu cele specifice interesului de clasă, dominantă a operelor sale fiind umanismul. Bulgakov considera că masele populare nu sînt pregătite pentru a îmbrățișa un nou ideal social și cultural, pentru a accepta libertatea în toate domeniile vieții; de aceea, tema poporului este, la Bulgakov, o temă tragică și dureroasă.

Satira lui Bulgakov a fost și ea, la rîndul ei, întîmpinată cu ostilitate, mai ales de către acei exponenți ai criticii, care participaseră nemijlocit la războiul civil; aceștia se simțeau profund ofensați că idealurile, pentru care luptaseră, erau acum satirizate de un „neavenit“, pe deasupra, indiferent și, chiar, ostil, — după părerea lor, noii orînduiri. Ce-i drept, se găseau printre ei și unii care nu-i puteau ierta scriitorului faptul că-i demascase, în satira sa, pe „afaceriștii literelor“, pe cei lipsiți de talent, dar cu pretenții nemăsurate, precum și pe cei care își camuflau lipsa de vocație prin frazeologia revoluționară.

Moștenind cele mai bune tradiții ale literaturii ruse clasice reprezentată de Pușkin, Gogol, Saltîkov-Șcedrin, L. Tolstoi, Cehov, Andreev, Bunin, prozatorul și dramaturgul Mihail Bulgakov n-a rămas prizonierul acestor tradiții, ci a mers mai departe, căutînd noi posibilități de exprimare, modelînd universul fiecărei opere, astfel

încît să permită înțelegerea și interpretarea în mod artistic, a acelei realități care, în „original“, nu putea fi înțeleasă cu prea multă ușurință.

Dacă de la Gogol scriitorul a preluat — ca și în toate celelalte cazuri, într-o manieră foarte personală —, ideea de a-și lăsa personajele să deruleze, chiar ele, firul satiric al narațiunii epice sau dramatice, Saltikov-Șcedrin poate fi socotit inspiratorul „manechinizării“ unor personaje bulgakoviene, fenomen ce-i permite creatorului lor, adverasar convins al birocrăției și al rutinei, să le evidențieze inerția spirituală, cutremurătorul vid sufletesc.

Atitudinea lui Bulgakov față de opera și filozofia lui Lev Tolstoi, este clară și foarte categorică. Parafrazînd titlul unui cunoscut tablou de Ivanov, *Ivirea lui Iisus în fața norodului*, Bulgakov și-a exprimat admirația față de opera titanului de la Iasnaia Poliana, vorbind despre o „apariție a lui Tolstoi în fața literaturii ruse“.

Cît privește opera lui Cehov, se poate afirma cu deplină certitudine că proza marelui clasic a exercitat asupra lui Bulgakov o influență mult mai mare decît dramaturgia acestuia, atrăgîndu-l prin simplitatea formei, prin absența oricărei afectări, prin puritatea morală a personajelor. Iar dacă *Povestirile unui tînăr medic* sînt realizate într-o vădită manieră cehoviană, dimpotrivă aprecierile quasi-unanime ale criticilor din perioada anilor '20, privitoare la o presupusă strînsă dependență a dramaturgiei bulgakoviene de cea a lui Cehov, sînt evident exagerate. Bulgakov nu accepta principiul cehovian al „dispariției“ autorului din contextul operei sale, conform cunoscutului îndemn la obiectivitate și detașare. Prozei și dramaturgiei bulgakoviene îi este caracteristică o veritabilă „participare“ a autorului la derularea sau la comentarea directă sau indirectă a acțiunii, precedeu realizat de regulă prin sublinierea atitudinii subiective a unuia dintre personaje, la care se adaugă nemulțumirea lui Bulgakov față de atenuarea, în dramaturgia cehoviană, a factorului eveniment, în favoarea unei sporite tensiuni psihologice.

Raporturi mai evidente pot fi semnalate cu estetica lui A. K. Tolstoi, care, în ceea ce privește dramaturgia,

adopta o intrigă ramificată, comparînd piesa de teatru cu o simfonie, cu un *sistem* muzical.

Influența lui Bunin, laureat al premiului Nobel pentru literatură, asupra prozei ruse a secolului XX este îndeobște cunoscută, iar unele modalități și procedee specifice pot fi întîlnite și în proza bulgakoviană: împletirea, în cuprinsul aceleiași opere, a unui context de factura reportajului cu expresia unei subtile analize, sau structurarea acțiunii prin succesiuni de secvențe, analoge montajului cinematografic. Tradiția prozei lui Bunin se întrevede și în amplificarea laitmotivului sau în importanța pe care o acordă Bulgakov, atît în proza cît și în dramaturgia sa, unor epigrafe pline de semnificație. S-ar putea ca una dintre metaforele folosite cu predilecție în opera bulgakoviană, — aceea a drumului fără sfîrșit —, să aibă drept sursă nemijlocită, tot proza lui Bunin.

Evident, în opera lui Bulgakov, mai ales în proza lui timpurie, se întîlnesc și consonanțe cu realizările altor cunoscuți confrăți de generație, cum ar fi E. Zamiatin, I. Oleșa, I. Tinianov, I. Ilf și E. Petrov ș.a.

Este interesant de observat că reevaluarea subtilă și pertinentă, de către Bulgakov, a tradiției clasice în multiplele ei ipostaze, — restructurată într-o intimă conexiune cu realizările unor curente de avangardă —, devine tot mai evidentă, odată cu intensificarea activității lui de dramaturg; într-un moment de criză a teatrului, cînd acesta, ca instituție, părea să-și trăiască ultimele clipe, Bulgakov va contribui eficient la revitalizarea artei scenice, demonstrînd perenitatea acestui străvechi și important for de cultură. Astfel, cu cîteva zile înaintea premierei, la M.H.A.T., a *Zilelor Turbinilor*, S. Eisenstein, viitorul clasic al cinematografei sovietice, scria: „Teatrul ca unitate de sine stătătoare, ca problemă, a fost depășit... teatrul se mișcă într-un cerc închis... forma a încetat să mai poposească la teatru”³¹. Pe Eisenstein nu-l mai satisfac nici măcar inovațiile lui V. Meyerhold, cel mai radical dintre reprezentanții teatrului de avangardă. „Este o absurditate să perfecționezi plugul de lemn, trebuie să recurgi la un tractor”, conchide marele regizor, nu fără oarecare maliție. Tocmai în această perioadă de disperate căutări de a reînnoi fondul de idei

și mijloacele de expresie folosite în teatru, cînd pînă și teatrul de avangardă părea că și-a epuizat resursele, debutul, ca dramaturg, îl prezintă pe Bulgakov, de la bun început, atît în ipostaza de tradiționalist, cît și în cea de inovator. Poetica dramaturgului, permanenta conexiune și interacțiune a ideilor (de unde și atracția spre reinterpretarea unor clasici), fidelitatea față de M.H.A.T. (cu toate rezervele față de „psihologismul“ practicat aici și, în ciuda complexității relațiilor sale cu conducătorii Teatrului Academic, care n-au reușit să-i aprecieze, pe deplin, talentul), la care se adaugă structura aristotelică a multora dintre piese —, toate acestea pledează în favoarea tradiționalismului. Dar, situația postrevoluționară, unică în felul ei, ce năruise, dintr-o dată, o întregă orinduire, apariția unui nou tip de spectator de teatru, o interacțiune între scenă și public nemaiîntîlnită anterior, nu au putut, desigur, să nu trezească interesul lui Bulgakov. Fără a accepta manifestările extremiste ale teatrului de avangardă, dramaturgul pătrunde totuși în sanctuarele acestuia capturînd trofee, fiind receptiv la opiniile unor tineri teoreticieni ai artei cinematografice și aplicînd, cu îndrăzneală, în piesele sale, tot ceea ce ar putea intra în coincidență cu propriile opinii, cu propriul sistem estetic.

Misterul buf de Maiakovski, *Furtuna* de Bill-Belotterkovski sau *Fuga* de Bulgakov, deși foarte diferite între ele, din nenumărate puncte de vedere, pot fi totuși comparate, căci toate reflectă aceeași realitate istorică, aceeași epocă, ale cărei evenimente au servit, ca sursă de inspirație, celor trei autori.

Însă creația lui Bulgakov nu rămîne imobilă nici mai tîrziu, cînd intră în vigoare sistemul unor delimitări stabile între genuri și modalități artistice, aplicate în dramaturgie, cînd teatrul secolului al XX-lea pare a reveni la formele sale tradiționale clasice. Căutările, din această perioadă, ale dramaturgului, ar putea fi definite ca niște încercări de a găsi noi căi de contact cu publicul spectator (introducerea unei desfășurări epice în dramatizarea *Sufletelor moarte* de Gogol, ideea de a apela, în realizarea următoarelor sale piese de teatru, la personaje istorice, — Molière și Pușkin —, etc.). Noua orientare îl

determină pe dramaturg să acorde, totodată, și o importanță sporită compoziției acestor piese. Nu are sens să căutăm aici scheme prestabilite. Cert este, însă, că expozițiile și finalurile noilor sale opere dramatice încep să capete o tensiune sporită, fiind prezentate direct toate resorturile, menite să propulseze sau să încheie acțiunea.

Începînd cu piesa *Fuga*, genul tragicomic devine dominant în dramaturgia bulgakoviană. Se poate afirma, însă, că asemenea clasificări, bazate pe aspectele exterioare ale dramaturgiei lui Bulgakov sînt, în ultimă instanță, neconcludente, întrucît unele particularități, folosite drept mijloace de referință, oricît de semnificative ar părea, nu sînt, totuși, în măsură să oglindească, cu fidelitate, întreg fondul de probleme și de mijloace formale ale fiecărei piese în parte. De aceea, se poate spune, mai degrabă, că dramaturgia lui Bulgakov, deși are o pronunțată tendință de a sintetiza diverse modalități artistice, se caracterizează totuși printr-o maximă evidențiere a tuturor antinomiilor și paradoxurilor, cărora li se acordă, astfel, o evidentă valoare structurală. În căutarea unor noi posibilități de explorare, din punct de vedere estetic, al profunzimilor vieții, dramaturgul nu ezită să apeleze la serviciile convenției artistice, pe care o înzestrează cu o funcție cognitivă. Prin impactul realizat în mod intenționat între convenționalismul unor situații scenice și realismul altora (ca în *Jourdain cel smintit*, de pildă), impact amplificat de dubla solicitare a atenției spectatorului, dramaturgul obține o sursă suplimentară de energie pentru dinamizarea acțiunii și a celorlalte elemente componente ale dramei. În piesele sale, Bulgakov subliniază dramatismul pe care îl conține caracterul neunivoc al firii omenești, situații sau evenimente dramatice sau tragice, operînd nestingherit cu toate posibilitățile pe care i le poate oferi convenționalismul noțiunii de „timp scenic“.

În dramaturgie, Bulgakov n-a fost un inovator care să creeze *ex nihilo*; el n-a adus idei noi în practica teatrului mondial, după cum n-a fost nici crătorul unei dramaturgii principial noi sau al unei noi școli în arta teatrală. El face parte, mai curînd, dintre acele personalități

artistice care, sprijinindu-se pe o serie de elemente cunoscute ale unuia sau mai multor sisteme estetice, evidențiază rezervele pe care le posedă acestea, supunându-le propriilor lor scopuri creatoare³². Dramaturgia bulgakoviană nu constituie, în ansamblul ei, o colecție de capodopere. Întîlnim la el și idei mai puțin profunde, și personaje mai puțin izbutite, și conflicte nu tocmai interesante. Dar în cele mai bune piese ale sale, Bulgakov se ridică la înălțimea unui exponent al ideilor epocii și poate fi pus alături de cei mai talentați dramaturgi europeni, pentru care ideea umanismului a fost și a rămas o idee eternă.

Cît privește proza, începînd cu romanul biografic *Viața domnului de Molière*, originalitatea manierei sale scriitoricești urcă pe culmi și mai înalte, calitățile stilului său inconfundabil atingînd apogeul în *Maestrul și Margareta*. În perioada în care a fost elaborată această operă, romanul sovietic atinsese o mare varietate tematică și stilistică care cuprindea romane-fluviu, romane-cronici, romane social-psihologice, istorice, de aventuri etc. Dar și pe acest somptuos fundal *Maestrul și Margareta* continuă să-și evidențieze caracterul unic, irepetabil. Este greu de spus dacă autorul ei a avut sau nu intenția de a fonda un „nou roman“ al secolului al XX-lea. Trebuie să recunoaștem însă că, în proză, el și-a demonstrat mult mai pregnant însușirile de inovator decît în dramaturgie. Potrivit unui aforism al lui A. Tolstoi, el a fost mult mai îndrăzneț în „pictură“ decît în „sculptură“.

Și dacă literatura rusă reprezintă o componentă a literaturii europene, este de la sine înțeles că în creația bulgakoviană putem descoperi nenumărate ecouri, coincidențe sau puncte comune cu operele altor scriitori. Poate tocmai datorită acestei comunități de idei, — și nu bogatei fantezii a narațiunii —, romanul *Maestrul și Margareta* s-a înscris atît de rapid și trainic în circuitul valorilor spirituale europene. Și deși orice comparație va fi, inevitabil, schematică și incompletă, vom încerca, în cele ce urmează, să efectuăm o paralelă între opera bulgakoviană și alte creații ale literaturii europene.

Confruntînd, din punctul de vedere al problematicii majore, opera scriitorului, cu cea a unor reprezentanți

ai literaturii europene din secolul al XX-lea, pot fi descoperite numeroase consonanțe și conexiuni.

Este vorba, în primul rînd, de comunitatea unor principii de ordin estetic. Într-adevăr, ideea centrală a esteticii bulgakoviene, idee ce califică puritatea morală a fenomenului artistic drept una dintre cele mai înălțătoare manifestări ale spiritului omenesc, îl apropie pe scriitor de numeroși alți artiști, călăuziți de principii democratice, aparținînd atît trecutului, cît și epocii contemporane.

În operele sale, scriitorul omagiază gîndirea omului, ca, pe unul dintre magnificele instrumente de creație ale vieții însăși și evidențiază resorturile care o mențin deseori într-o tragică dependență de circumstanțele istorice și de cele ținînd de viața personală a individului. Atenția specială acordată intenselor trăiri sufletești și aspectelor deseori contradictorii, fără a opri, însă, aspirația ființei umane spre adevăr și puritate, îl desemnează pe Bulgakov nu numai ca pe un analist remarcabil al psihologiei omului, dar și ca pe un creator de personaje cu adevărat memorabile, insolita devenire a unor caractere reprezentînd unul din elementele esențiale ale dramaturgiei sale.

Nu trebuie uitat, desigur, nici interesul constant al scriitorului, interes vizibil atît la nivelul prozei, cît și al teatrului, acordat tendințelor moderne manifestate în literatura și dramaturgia epocii. În proză, aceste consonanțe nu-i afectează, însă, personalitatea inconfundabilă și pot fi întîlnite, mai ales, în paginile romanului *Maestrul și Margareta*, iar în dramaturgie, acestea apar în planul general al esteticii și problematicei pieselor, regăsindu-se în anumite rezolvări stilistice, motive și procedee scenice.

Astfel, încercînd să stabilim unele preocupări comune la Pirandello și Bulgakov, ar trebui să ne referim, mai întîi, la faptul că proza amîndurora a fost strîns legată de dramaturgie, iar ca personalități artistice, ambii s-au aflat într-o permanentă căutare a unor noi mijloace de expresie. În domeniul dramaturgiei, pe cei doi scriitori îi reunește recunoașterea, în universul social și folosirea, în cadrul actului scenic, a *măștilor*, conferind o comple-

xitate sporită dramei raporturilor dintre personaje. Comunitatea unor idei la Pirandello și Bulgakov în domeniul esteticii teatrale poate fi ilustrată mai ales prin subtila sesizare a caracterului artistic pe care îl evidențiază „tripticul” personaj — actor — spectator, fapt care, utilizat în contextul dramei, constituie o sursă fertilă pentru „supraetajarea” semantică a replicilor și dialogurilor. Caracteristice celor doi creatori sînt și profundele introspecții la care își supun multe dintre personaje, precum și nota de uimitoare autenticitate pe care o imprimă întregului discurs artistic. Spre deosebire însă de scriitorul italian, eroii lui Bulgakov nu prezintă stigmatul unei tragice imposibilități de comunicare cu lumea din jur, ceea ce face ca în piesele bulgakoviene să nu existe, decît cu rare derogări de la regulă, pirandellianul „dialog între surzi”. În sfîrșit, ca și creația lui Pirandello, opera lui Bulgakov a cunoscut, după un lung răstimp, o „redescoperire”, mai bine zis, o veritabilă și binemeritată renaștere. Un alt element, și anume sesizarea și sublinierea, — mai ales în piese —, a contrastului dintre aparență și o tragicomică esență îl apropie pe Bulgakov nu numai de Pirandello, dar și de alți exponenți ai prozei și dramaturgiei europene, cum ar fi J. Anouilh, J. Giraudoux sau A. Salacrou.

Comuniunea spirituală dintre Bulgakov și Romain Rolland, în atitudinea amîndurora față de revoluție, este consolidată prin profundul respect nutrit de ambii scriitori față de personalitatea umană, precum și prin tendința de a zugrăvi personaje înzestrate cu o inteligență și energie ieșite din comun. Recunoscîndu-i-se revoluției caracterul de factor al progresului, în opera ambilor scriitori există și referiri la tragismul ei, la dezlănțuirile necontrolate ale unor energii sociale³³. O altă punte de legătură între creația celor doi scriitori o constituie și adîncă încredere în forțele creatoare ale intelectualității, în rolul acesteia în desfășurarea proceselor istorice.

Bulgakov, asemeni lui B. Shaw, și-a manifestat, prin opera sa, opoziția față de acele rînduieli ale vieții care și-au pierdut capacitatea de dezvoltare, dar care continuă să-și exercite influența asupra conștiințelor ome-

nești ; ridicate la rang de crez, ele capătă o miraculoasă aptitudine de a guverna destine.

Această latură a creației lui Bulgakov, vizibilă îndeosebi în opera sa dramatică, face așadar, pe deplin posibilă confruntarea, din acest punct de vedere, a pieselor sale cu dramaturgia lui Shaw și prin această filieră și cu cea a lui B. Brecht. Astfel, cunoscută idee a lui Shaw că omenirea își nimicește cu cruzime geniile nu este mult diferită de unele concepții ale lui Bulgakov. Încrederea nestrămutată a dramaturgului englez, — frecvent cultivator al paradoxului —, în evoluția omului, în posibilitatea, în care credea și Cehov, de a face viața mai bună, mai luminoasă, se întâlnește, cu prisosință și în creația bulgakoviană. Pe cei mai frumoși eroi ai lui Bernard Shaw și Bulgakov îi reunește aspirația spre adevăr și sinceritate, o neobișnuită îngemănare a unui idealism superior, aproape de misticism, cu un raționalism din cele mai lucide. Estetica teatrală a lui Bulgakov poate fi de asemenea comparată cu cea a lui Shaw, întrucît, ca și în cazul dramaturgului englez, își trage sevele dintr-o atitudine critică atît față de teatrul clasic, cît și față de cel de „avangardă“. Fără a respinge însă în întregime principiile formulate de către promotorii celor două orientări în arta spectacolului, Bulgakov a aplicat, — ca și Shaw —, în teatrul său, unele realizări valoroase ale acestora, restructurîndu-le, firește, potrivit propriilor concepții.

Poposind pe teritoriul artei dramatice, se pune întrebarea, ce puncte de contact ar putea să existe între personalitatea dramaturgului Bulgakov și creatorul teatrului epic, B. Brecht ? Ar părea că nu există decît deosebiri. Într-adevăr, în cariera artistică a lui Bulgakov nu vom întîlni existența mai multor etape principial diferite între ele, așa cum e cazul lui Brecht. Punctele de vedere ale celor doi dramaturgi privitoare la unele probleme de ordin filozofic, cum ar fi problema individului și colectivității sau cea a revoluției și moralei, sînt și ele diametral opuse : se poate afirma cu certitudine că nici patosul înghețat al jertfei pe altarul colectivității, nici justificarea, în numele scopurilor revoluției, a mijloacelor folosite de aceasta —, idei exprimate în cunoscutele *Lehrstücke*

ale lui Brecht și care au lăsat urme și în creația sa de mai târziu —, nu-și pot găsi un ecou în concepția filozofică a lui Bulgakov³⁴, după cum nu există la el nici noțiunea de război privit ca un „comerț” sui generis. Pe de altă parte, funcția estetică de „delectare” a artei, atât de proprie lui Bulgakov, nu a fost niciodată acceptată de Brecht. Despre imposibilitatea de a găsi consonanțe între creația celor doi scriitori pare a vorbi și compoziția pieselor brechtiene, cu conflictele lor antrenante, de regulă, într-o mișcare centripetă, sau renunțarea la cronologie în derularea evenimentelor scenice, tipică la rîndul ei pentru teatrul brechtian. Și totuși, unele elemente comune pot fi depistate și aici. Așa ar fi, în primul rînd, interesul manifestat de ambii creatori față de curentele moderniste, interes ce se datora experiențelor îndrăznețe practicate de adepții acestora, permanenței lor preocupări pentru aflarea unor noi mijloace de expresie artistică. „Puntea” dintre cei doi scriitori o alcătuiește *expresionismul*, precum și tema de predilecție a acestuia: confruntarea dramatică a filistinului cu omul animat de înalte idealuri (la Brecht, a burghezului respectabil cu elementele declasate). Ca și Brecht, Bulgakov acordă interes teatrului „sintetic”, concretizat prin introducerea în structura pieselor a personajului care prezintă și comentează acțiunea, prin folosirea elementelor muzicale, printr-o atenție specială acordată spectatorului ca atare. În piesele amîndurora coincid chiar și unele motive, cum ar fi cel al dubletelor dascăl-discipol, integrate suflitească-trădare etc.

Prin Brecht, a cărui influență asupra teatrului european este binecunoscută, se pot stabili puncte de contact între dramaturgia bulgakoviană și cea a altor autori, a căror estetică teatrală diferă de cea a scriitorului german. Așa ar fi F. Dürrenmatt și, din nou, J. Anouilh, cu tematica lor antirăzboinică și cu atenția deosebită acordată psihologiei și vieții cotidiene a omului simplu. Anumite consonanțe cu creația dramaturgilor amintiți există și în prezentarea unor figuri de savanți, în ideea promovată de către Bulgakov a răspunderii, pe care o poartă omul de știință pentru unele descoperiri ale sale, precum și în respingerea categorică a unei atitudini strict pragmatice

față de știință. Profunda convingere a lui J. Anouilh în calitățile înăscute ale omului pe care acesta le poate pierde sub influența unui mediu nefavorabil, îl apropie, — prin Dostoievski —, nu numai de Bulgakov, dar și de estetica teatrală a lui K. Stanislavski. În comediile lui Bulgakov și Anouilh sesizăm și faptul că umorul are deseori un iz amar, ceea ce transformă drama într-o farsă tragică. Același aspect îl întâlnim și în piesele lui F. Dürrenmatt, lucru care ar permite constatarea unei indubitabile predilecții, pentru specia comediei, a tuturor celor trei dramaturgi.

Înaltele idealuri ale umanismului, împărtășite de către Bulgakov, împreună cu alți numeroși reprezentanți ai dramaturgiei europene, sînt exprimate, într-o manieră mai apropiată de concepțiile și de estetica teatrală bulgakoviană, de către G. Duhamel și J. Giraudoux. Aceasta cu atît mai mult, cu cît cei doi au reactualizat, în dramaturgia contemporană, unele tradiții ale teatrului lui Molière.

Neacceptarea tiraniei în nici o formă de manifestare a ei, gustul artistic deosebit, capacitatea de a crea o intrigă captivantă, presărată cu momente de suspans, — iată doar cîteva elemente care stabilesc încă o înrudire, între piesele bulgakoviene și cele ale lui A. Salacrou, dramaturg care și-a început cariera artistică pe pozițiile suprarealismului.

Deosebirea dintre filozofia lui Bulgakov și cea a unor dramaturgi europeni se poate remarca în confruntarea concepției bulgakoviene privitoare la raportul individ-istorie, cu principiile existențialismului, formulate de J. P. Sartre.

Totuși, factorul existențial rămîne în atenția ambilor autori, la care se pot identifica și numeroase alte elemente comune, cum ar fi : un acut sentiment al istoriei, cunoașterea, lipsită de iluzii, a reversului ei, durerea provocată de pîngărirea demnității umane, o profundă cunoaștere a firii omenești în toate manifestările acesteia.

Mult mai dificilă este aflarea unor puncte de contact între creația lui Bulgakov și cea a unor prozatori europeni contemporani cu el, aparținînd perioadei interbelice. Dacă, în general, influența prozei interbelice asupra

operei bulgakoviene este minoră, se poate afirma, cu deplină certitudine, că prioritatea în acest sens o dețin creațiile unor reprezentanți ai literaturii europene clasice. Se poate evoca, astfel, reinterpretarea, la Bulgakov, a unor motive din operele lui Dickens, folosirea într-o nouă ipostază a unor procedee întâlnite în proza fantastică a lui E. T. A. Hoffmann, sau reîntilnirea cu opera lui Cervantes, pentru care dramaturgul a nutrit o admirație crescândă (învățînd chiar limba spaniolă, pentru a putea citi și în original).

Fără a subaprecia, aşadar, existența unor apropieri și consonanțe între proza și dramaturgia bulgakoviană și cea a unor reprezentanți de frunte ai literaturii europene, nu trebuie să uităm, totuși, că, înainte chiar de începutul primului război mondial, Bulgakov era, deja, un gînditor și un artist pe deplin format, cu concepții, opinii și gusturi profund personale. El își urma astfel propriul său drum pe tărîmul creației literare, fără, însă, a trata cu indiferență imensul arsenal al literaturii europene clasice și contemporane, și, în același timp, fără a pierde din vedere scopurile pe care și le propusese și mijloacele prin care avea să le înfăptuiască.

Mihail Bulgakov a trăit și a creat în secolul XX, secol caracterizat, între altele, și printr-o excepțională varietate și diversitate de stiluri, curente, metode, concepții și interpretări în toate domeniile artei, fenomen căruia i se alătură, — la nivelul operei artistice —, o amplificare crescîndă a energiei conceptual expresive și o dinamizare a tuturor raporturilor de ordin structural. Aceste două laturi ale aceleiași tendințe și-au găsit în creația bulgakoviană o expresie plenară. Oricît de particulară ar fi una sau alta din problemele dezbătute în romanele sau piesele lui, în ultimă instanță, ele exprimă, invariabil, o profundă și general valabilă idee filozofică. Oricît de localizat ar fi materialul de viață folosit într-un roman, oricît de restrînsă ar fi acțiunea unei piese, ele reprezintă întotdeauna un model artistic al lumii, privită sub aspectul posibilității de a fi transformată, reînnoită; chiar dacă finalul operei respective este tragic, chiar dacă contradicțiile vieții par insurmontabile, iar raporturile interumane întrerupte, intră, de fiecare dată, în acțiune,

— conectat prin intermediul vocației și spiritului cu tendințe limpezi și neabătute ale scriitorului —, sistemul „conexiunilor inverse“. Și atunci, acest univers demolat și distrus se ridică din ruine și se reclădește în forul intim al cititorului sau spectatorului, ajutându-l să acumuleze în continuare materialul trebuincios pentru consolidarea profilului moral al lumii. Aici își are sursa profundul umanism al operei lui Mihail Bulgakov, fie că este vorba de proză sau de dramaturgie.

Creația bulgakoviană trebuie înțeleasă și cunoscută în întregime, ca un întreg în ansamblul său, numai atunci universul său poetic se va dezvălui pe deplin și fiecare va descoperi, interpreta și evalua, în felul său, ceea ce pentru el, cititorul, este mai apropiat și mai de preț, deoarece Bulgakov a respins întotdeauna, cu hotărâre, noțiunea de „participare moralizatoare“ a autorului în propriile opere.

Să-i adresăm, în încheiere, acestui mare artist, propriile sale cuvinte, rostite, cândva, despre Molière : „...Iar eu, — cel sortit să nu-l mai vadă niciodată —, îi trimit salutul meu de adio !...“.

Traduceri în limba română din opera lui M. Bulgakov

1 *Magul Negru*, traducere de Natalia Radovici, Revista „Secolul XX“, nr. 9/1967.

2 *Garda albă*, traducere de Alexandru Calais, Editura pentru literatură universală, București, 1969, reeditat Editura Minerva, 1988.

3 *Roman teatral*, traducere de Alexandru Calais, Editura pentru literatură universală, București, 1969.

4 *Demoniada*, traducere de Leonida Teodorescu, Revista „Secolul XX“, nr. 3/1971.

5 *Aventurile lui Cicikov*, traducere de Tatiana Nicolescu, Revista „Luceafărul“ nr. 17/22.04.1972.

6 *Maestrul și Margareta*, traducere de Natalia Radovici, Editura Univers, București, 1970, reeditat 1972, Editura Minerva.

7 *Ștergarul cu cocoș și alte povestiri*, traducere de Natalia Radovici, Editura Albatros, București, 1973.

8 *Cabala bigoților*, traducere de Leonida Teodorescu, Revista „Secolul XX“, nr. 2/1973.

9 *Viața domnului Molière*, traducere de Natalia Cantemir, Editura Junimea, Iași, 1976.

10 *Teatru*, traducere de Maria Dinescu, traducerea versurilor de Mircea Dinescu, Editura Univers, București, 1986.

11 *Ouăle fatale*, traducere de Izolda Vîrsta, Suplimentul literar „Scînteia tineretului“, 1986.

NOTE

I. DESTINUL LITERAR

¹ *Sovetskie pisateli, Avtobiografii* (Scriitori sovietici, Autobiografii), Moskova, 1966, vol. 3, p. 85.

² *Idem.*

³ M. Ciudakova, *K tvorceskoi biografii Mihaila Bulgakova* (po materialam arhiva pisatelia). (Contribuții la biografia artistică a lui Mihail Bulgakov / după materiale aflate în arhiva scriitorului), „Voprosi literatury”, nr. 7/1973, p. 230.

⁴ *Sovetskie pisateli, Avtobiografii*, vol. 3, p. 89.

⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁶ M. Ciudakova, *op. cit.*, p. 239 (scrisoarea lui M. Zemskaja din 29 iunie 1921).

⁷ V. M. Ciudakova, *op. cit.*, p. 242 (scrisoarea către V. Bulgakova din 26 aprilie 1921).

⁸ L. Tamașin, *Sovetskaia dramaturghia v godi grajdanskoj vojni*. (Dramaturgia sovietică în anii războiului civil), Moskova, 1961, p. 13—15.

⁹ *Istoria sovetskogo dramatičeskogo teatra*. (Istoria teatrului sovietic de dramă), Moscova, 1961, vol. 1, p. 75.

¹⁰ *Sovetskie pisateli, Avtobiografii*, vol. 3, p. 90.

¹¹ „Practic nu este cu putință să recunoști aici mîna lui Bulgakov”, scrie V. Cebotariova în ziarul „Bakinski rabocii” din 14 mai 1977, o afirmație asemănătoare făcînd și M. Ciudakova în articolul citat din revista „Voprosi literatury”.

¹² L. Tamașin, *op. cit.*, p. 108.

¹³ Scriitorul I. Sliozkin, care l-a ales pe M. Bulgakov drept protagonist al romanului său *Stolovaia gora* (Muntele Stolovaia) îl prezintă după cum urmează: „E modest... nu-i place să se facă mult zgomot în jurul numelui său. Singurul lucru pe care ar dori să-l scrie ar fi un roman. Și să n-aveți nici o teamă: îl va scrie. Mai devreme sau mai tîrziu își va scrie romanul... De editat, ar dori să-l editeze în străinătate... Vă rog să nu zîmbiți, vă rog — fără gînduri ascunse. În străinătate lucrările se editează mai bine, într-un mod mai îngrijit decît în Rusia și — în

afară de asta — acolo există hîrtie... atît și nimic mai mult". (Este vorba de proiectele lui M. Bulgakov privitoare la romanul *Garda albă*). Vezi I. Sliozkin, *Sobranie socinenii* (Opere), Moskova, 1928.

¹⁴ „Gudok“ („Sirena“) ziarul cotidian a feroviarilor sovietici. Participarea la acest ziar a unor scriitori talentați ca I. Oleșa, M. Bulgakov, I. Ilf, E. Petrov a făcut posibilă apariția suplimentului literar cu caracter satirico-umoristic.

¹⁵ În amintirile sale, E. Mindlin, secretarul secției de la Moscova a ziarului „Nakanune“ („În ajun“) scria că gloria lui M. Bulgakov a început odată cu publicarea scrierilor sale în acest ziar. Vezi E. Mindlin, *Neobiknovennie sobesedniki* (Interlocutori neobișnuiți), Moskova, 1968, p. 150.

¹⁶ Cităm din fragmentul apărut în revista „Nedelea“, nr. 43 (763)/1974, p. 11.

¹⁷ A. Zonin, revista „Jizn iskusstva“ (Viața artei), nr. 44/1926, p. 5.

¹⁸ Poetul M. Voloșin (1878—1932) compara debutul lui M. Bulgakov cu acela al lui Dostoievski și al lui Tolstoi (vezi scrisoarea lui Voloșin aflată în arhiva lui M. Bulgakov).

¹⁹ *Russkaia sovetskaia dramaturghia* (Dramaturgia sovietică rusă), sub redacția lui A. Boguslavski și V. Diev, Moskova, 1964, p. 43.

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²¹ K. Stanislavski, *Moia jizn v iskusstve* (Viața mea în artă), Moskova, 1948, p. 19.

²² *Ibidem*, p. 535.

²³ *Ibidem*, p. 536.

²⁴ N. P. Sibiriakov, *Mirovoe znacenie Stanislavskogo*, Moskova, 1974, p. 66.

²⁵ E. Mustangova, *Peceati i revoluția* (Presă și Revoluția), 1927, cartea a III-a, p. 81.

²⁶ E. Mustangova, *V sviazi s inștenirovkoi bulgakovskoi „Beloi Gvardii“ v MHATE*. (În legătură cu punerea în scenă a „Gărzii albe“ a lui Bulgakov la M.H.A.T.), „Jizn iskusstva“ nr. 45, 1926, p. 13. Îi ținea isonul G. Lelevici, un cunoscut membru al R.A.P.P.-ului: „În ultima vreme au apărut cîteva lucrări care exprimă pe față ideologia în formare a nepmanilor. Cele mai importante și mai caracteristice dintre acestea sînt: *Ouăle fatale* de Bulgakov...“, *Russkaia literatura za 8 let revoliuții* (Lite-

ratura rusă în cei 8 ani de la revoluție), „Sovetskoe iskusstvo“, nr. 7/1925, p. 1.

²⁷ Vezi revista „Jizn iskusstva“, nr. 43/1927, p. 32.

²⁸ *Russkaia sovetskaia dramaturghia*, p. 218.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ În revista „Novii zritel“, nr. 41/1926, p. 16.

³¹ În legătură cu aceasta, vezi S. Leandres, *Russkii pisatel ne mojet jít bez Rodini* (Scriitorul rus nu poate trăi fără Patrie), „Voprosi literaturí“, nr. 9/1960.

³² V. Levşin, „Teatrí“ nr. 11/1971, p. 30.

³³ Scrisoarea poartă data de 4 octombrie 1930. Vezi K. Stanislavski, *Sobranie socinenii v vosmi tomah* (Culegere de opere în opt volume), Moskova, 1961, vol. 8, p. 270.

³⁴ Se pare că K. Stanislavski își pusese mari speranțe în colaborarea nemijlocită cu M. Bulgakov. Într-o scrisoare adresată în aceeași lună colaboratorului său M. Heintz el scrie: „Teatrul (M.H.A.T.) va avea de întâmpinat o perioadă dificilă. El a căpătat un concurent primejdios: filmul sonor... ceea ce este acceptabil pentru un alt teatru, la noi nu are șanse de reușită... Noi trebuie să creștem actori și regizori... Ne punem mari speranțe în Bulgakov. El ar putea cu adevărat să devină regizor... Nu este doar literat, ci și actor. Afirm aceasta judecând după modul în care dădea indicații actorilor la repetițiile *Turbinilor*. De fapt, el a fost cel care i-a îndrumat, împrumutându-le acele scilipiri care au dus la succesul spectacolului. (Vezi K. Stanislavski, *Pis'ma 1918—1938 gg.* / Scrisori din anii 1918—1938, Moskova, 1961, p. 269).

³⁵ După respingerea proiectului conceput, dramaturgul și-a pierdut, în bună măsură, interesul pentru această piesă.

³⁶ N. Gorceakov, *Rejissiorskie uroki Stanislavskogo* (Lecțiile de regie ale lui Stanislavski), Moskova, 1951, p. 554.

³⁷ Piesa a fost definitivată și acceptată spre a fi pusă în scenă în octombrie 1939. Autorul ei, împreună cu doi colaboratori ai M.H.A.T.-ului, au plecat la Batumi (astăzi, Batumi), spre a se edifica asupra viitoarelor decoruri ale piesei, dar au fost rechemati la Moscova, ca urmare a anulării spectacolului. Motivul l-a constituit faptul că, în relatarea pe care i-o făcuse A. Jdanov după lectură, piesa nu i-a plăcut lui I. V. Stalin. (Informația ne-a fost comunicată în ianuarie 1974 de către dr. V. I. Vilenkin, șeful secției literare a M.H.A.T.-ului).

³⁸ Vezi în volumul *M. A. Bulgakov v neizdannih pis'mah* A. M. Gor'kogo, A. A. Fadeeva (M. A. Bulgakov în scrisorile inedite ale lui A. M. Gorki, A. A. Fadeev), Moskova, 1969. (Scrisoarea lui A. Fadeev din 15 martie 1940).

³⁹ Vezi articolul de fond din ziarul „Gorkoveț”, numărul din 10 martie 1940.

⁴⁰ Pe mormîntul scriitorului și al soției sale E. S. Bulgakova a fost așezată piatra aflată anterior pe mormîntul lui Gogol.

II. OMUL ȘI ISTORIA ÎN PERSPECTIVĂ REVOLUȚIONARĂ

¹ *Istoria russkogo sovetskogo romana* (Istoria romanului sovietic rus), Moskova — Leningrad, 1965, p. 50.

² A. Fadeev, *Za tradțati let* (În treizeci de ani), Moskova, 1959, p. 896.

³ Pînă la perioada respectivă, au fost publicate: *Calvarul* (partea I) de A. Tolstoi, *În impas* de V. Veresaev, *Anul gol* de B. Pilneak, *Hulio Hurenito* de I. Ehrenburg, capitole din *Armata de cavalerie* de I. Babel, precum și *Fortul Rvotnii* de N. N. Nikitin, *Zilele șoarecilor* de V. Lidin, ș.a.

⁴ B. Kustodiev, pictor rus (1878—1927), a creat în stilul picturii ruse populare tablouri caracterizate printr-un colorit exuberant.

⁵ V. Lakșin, Prefață la volumul Mihail Bulgakov, *Izbrannaia proza* (Opere în proză), Moskova, 1966.

⁶ Este vorba de Vladimir I Sveatoslavici, mare cneaz al Kievului (980—1015). În timpul domniei sale, în anul 988, creștinismul a fost adoptat ca religie oficială. După moarte este canonizat de către biserică sub numele Vladimir Creștinătorul.

⁷ A. Anastasiev, G. Boiandjiev, A. Obrazțova, K. Rudnițki, *Novatorstvo sovetskogo teatra* (Caracterul novator al teatrului sovietic), Moscova, 1963. Scenele de interior cu personaje puține din piesa *Zilele Turbinilor* fuseseră jucate într-o evidentă manieră cehoviană astfel încît acuzațiile criticilor vremii referitoare la presupusul „epigonism” al lui Bulgakov aveau un anumit temei, însă trebuie puse în legătură exclusiv cu maniera de joc elaborată de teatrele în cauză. Vezi P. A. Markov, *Pravda teatra* (Adevărul în teatru), Moskova, 1965.

⁸ V. K. Rudnički, *Voprosi dramaturghii* (Probleme de dramaturgie), Moskova, 1966, p. 176.

⁹ *Alexei Tolstoi o literature* (Alexei Tolstoi despre literatură), Moskova, 1956, p. 48.

¹⁰ V. Meyerhold, care a adresat atacuri teatrului M.H.A.T. și lui M. Bulgakov, referitor la piesa *Zilele Turbinilor*, i-a trimis ulterior dramaturgului două scrisori (iunie — iulie 1927), prin care îl roagă să-i ofere o piesă nouă (Arhiva lui M. Bulgakov).

¹¹ A. Boguslavski, și V. Diev, *Op. cit.*, p. 158.

¹² În piesă mai există un personaj de talie asemănătoare: dementul de Brisard, comandant al unui regiment de husari albgardiști. El urcă împreună cu Hludov pe puntea unei nave care urmează să plece spre Sevastopol. În continuare însă, cele două personaje vor evolua în direcții opuse. Hludov, regretându-și cu disperare faptele săvârșite, este pregătit pentru a fi tras la răspundere, în timp ce de Brisard îi adresează comandantului suprem al armatei albgardiste următoarea promisiune: „Cind vom obține victoria asupra bolșevicilor, voi fi fericit să vă prezint onorul la Kremlin!”.

¹³ Petrușka — personaj central al teatrului de păpuși rus și sovietic, își are originea în varianta italiană *Pulcinella*. Spectacolele cu Petrușka și alte personaje se bucură și astăzi de un real succes. Dialogurile se construiesc folosindu-se metafore și omonime. În secolul al XIX-lea Petrușka se manifesta împotriva guvernului țarist.

¹⁴ A. Svobodin, *Gheroi i podonki* (Eroi și lepădături), „Komsomolskaia pravda”, 30 ianuarie 1971.

IV. RÎS ȘI LACRIMI ÎN COMEDIILE LUI MIHAIL BULGAKOV

¹ A. V. Lunacearski, *O teatre i dramaturghii* (Despre teatru și dramaturgie), Moskova, 1958, vol. 1, pp. 186—187.

² „Znamia”, Nr. 11/1954, p. 165.

³ V. Lakșin, Prefața la *Op. cit.*, p. 11.

⁴ V. Blum, *Vozrodit'sia li satira?* (Va renaște satira?), „Literaturnaia gazeta”, 27 mai 1929.

⁵ Am folosit textul ei dactilografiat, datat „1935”, care se păstrează în arhiva scriitorului. Confruntându-se acest text cu unele

opere în proză ale lui M. Bulgakov, se pot găsi o serie de similitudini frapante cu foiletoanele *Scene moscovite* („Nakanune“, 6 mai 1922), *Capitala în blocnotes* („Nakanune“, 21 decembrie 1922), *Cotidianul de nestemate* („Nakanune“, 15 mai 1923) ș.a.

⁶ Afaceristul Ametistov face parte din aceeași categorie de personaje ca și Semion Rak din *Cataiful* de B. Romașov, sau directorul de bancă Ilia Koromîslov din aceeași piesă; iar figuri ca cea a contelui scăpătat pot fi întâlnite nu numai în piesa *Minunății* de A. Tolstoi.

⁷ Vezi *Istoria russkogo sovetskogo romana* (Istoria romanului sovietic rus), p. 483.

⁸ Pusă în scenă, în același an, la teatrul „Kamernii“ de către A. Tairov, piesa abia acum a fost publicată. Pentru a o studia, am folosit exemplarul dactilografiat aflat în arhiva scriitorului și datat „1928“.

⁹ *Ploșnița și Baia* de V. Maiakovski, *Luna în stînga* de V. Bill-Beloțerkovski, *Cuadratura cercului* de V. Kataev, *Tarakanovșcina* de L. Nikulin și V. Ardov, *Lupta cea mare* de Vs. Vișnevski.

¹⁰ Procedu pe care M. Bulgakov l-a folosit cu succes și mai târziu, în *Cabala bigoșilor* și, mai ales, în *Jourdain cel smîntit*.

¹¹ Trăsături asemănătoare posedă și personajul Moldavanțev, din povestirea *Cum a fost creat Robinson* de I. Ilf și E. Petrov. Povestirea are un final comic, iar personajul reprezintă o figură statică.

¹² Această replică evocă relatarea lui Maksudov din *Roman teatral*, privind felul în care personajul și-a redactat narațiunea. „În iarna aceasta îmi pierdusem și puținele relații pe care le mai aveam, îmi tocisem hainele și încălțămîntea, mă îmbolnăvisem de reumatism, ba cred că mă și sălbăticeam puțin... Dar cel mai rău era faptul că romanul meu se dovedise a fi un roman prost. Or, dacă era într-adevăr astfel, însemna că viața mi se apropiase și ea de sfîrșit“ (ed. rom., pp. 16 și 24).

¹³ Această metaforă apare, ca un acord tragic, încă în prologul piesei, în timpul convorbirii telefonice a regizorului cu Savva Lukici. Ghennadi Panfilovici îi comunică acestuia că Jules Verne a scris un nou „op“, iar la întrebarea mirată a celui alt răspunde: „Cum adică a murit? Ba șade uite ici, lingă mine. Așa-i? He-he! E vorba de un pseudonim?...“ Au-

zind acestea, Dimogațki, după remarca autorului, „tresare și pălește“.

¹⁴ Vezi V. Lakșin, Prefața la *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ Piesa face parte și astăzi atât din repertoriul M.H.A.T.-ului, cât și din cel al teatrului „Malii“, dar nu a fost publicată. Considerentele expune mai sus se bazează pe lectura a două exemplare „de regizor“ ale piesei, dactilografiate și aflate în arhiva M.H.A.T. Exemplarul în care se găsește inclus rolul „I-ului“ este notat ca „ciornă“ și are legătură cu stagiunea teatrală din anul 1930. Textul definitiv „după Gogol“ este datat: „stagiunea 1933“. Ulterior, problema includerii în dramatizarea *Sufletelor moarte* a rolului menționat nu s-a mai pus, datorită, poate, fragmentului citat de noi.

¹⁶ Vezi A. Boguslavski și V. Diev, *op. cit.*, p. 275.

¹⁷ *Ibidem*, p. 268.

¹⁸ Interdependența celor trei factori : *savantul — descoperirea lui — societatea* constituie, după cum se știe, una din temele permanente ale literaturii universale.

¹⁹ Tipul inventatorului excentric și cu ciudățenii, care își susține valabilitatea invenției în fața unor filistini și care depune eforturi spre a învinge neîncrederea, obtuzitatea sau prostia acestora, figurează și în piese realizate anterior de alți scriitori, cum ar fi : *Fabrica tinereții* de A. Tolstoi, *Baia* de V. Maiakovski, precum și în comedile cinematografice ale vremii, ca, de pildă : *Cei doi prieteni, modelul și prietenia* de A. Popov, *120 mii pe an* de L. Cerniak etc.

²⁰ *Opricinik* — membru al „opricinei“ — organizație politică internă (1565—1572), înființată de țarul Ivan cel Groaznic pentru lupta împotriva presupuselor trădări în rândurile boierilor.

²¹ Caracteristicile personajului evidențiază o continuitate a lor pornind de la cele proprii administratorului Portupei din piesa *Apartamentul Zoikăi*, personaj care îi înfricoșează pe locatari, fiind totodată terorizat de nevastă-sa.

²² „Nu este atât de important conținutul în sine al unor secvențe, cât alăturarea a două secvențe având un conținut diferit, precum și modalitatea alăturării și alternării acestora“, consideră Lev Kuleșov, întemeietor al dramei psihologice în cinematografia sovietică (Revista „Iskusstvo kino“/Arta cinematografică, Moscova, 1924, p. 16).

²³ În anul 1973, regizorul sovietic L. Gaidai a realizat pe motivele acestei piese o comedie pentru ecran, actualizând am-

bianța și pe eroi. Astfel, aparatul lui Timofeev are, de astă dată, înfățișarea unei nave interplanetare, Ivan cel Groaznic, ajuns în apartamentul inginerului, nu mai găsește acolo un patefon, ci un aparat de radio cu tranzistori etc. De remarcat însă că, deși filmul izbuteste să amuze, totuși, față de piesă, și-a modificat întrucîtva tonalitatea și forța de expresie: a dispărut din el subtextul bulgakovian, s-a pierdut și nota de ironie, pe fondul veseliei generale nu se mai fac auzite partiturile, avînd un sens social, ale administratorului de imobil și soției sale, iar lungimea deseori excesivă a unor secvențe revuistice a alterat echilibrul general al spectacolului și, astfel, în locul unei accentuări a comicului, a dus la diminuarea lui etc.

V. ARTISTUL ȘI ISTORIA

¹ V. Lakšin, *Roman M. Bulgakova „Master i Margarita“* (Romanul lui M. Bulgakov „Maestrul și Margareta“), „Novii Mir“ nr. 6/1968.

² Avizul lui Maxim Gorki se află în arhiva soției scriitorului, E. S. Bulgakova.

³ M. V. Barrot, *Molier, ego jizn' i literaturnaia deiatel'nost* (Molière, viața și activitatea lui literară). S. Petersburg, 1891; I. Patouiller, *Molier v Rosii* (Molière în Rusia), Berlin, 1924; I. Menzius, *Molier, teatri, publika, aktiori ego vremeni* (Molière, teatrale, publicul, actorii timpului său), Moskova, 1922. Din constatările noastre, ultimul volum a fost bine cunoscut de către M. Bulgakov.

⁴ Drama *Zilele Turbinilor*, a cărei premieră a avut loc la 5 octombrie 1926, a fost scoasă din repertoriu în 1929, primind din nou aprobare de a fi reprezentată în 1931.

⁵ Mutînd centrul de greutate al problemei nu asupra unor încercări de a clarifica în ce măsură este ea adevărată, ci asupra aceleia de a prezenta urmările ei asupra destinului lui Molière, dramaturgul s-a abținut să facă afirmații directe. Textul definitiv al dramei a fost comparat de noi cu prima variantă dactilografiată, aflată în arhiva M.H.A.T.-ului (Nr. inv. 29, stagiunea 1931).

⁶ În cadrul unei discuții organizate de revista „Voprosi literatury“ pe tema „Romanul biografic în literatura sovietică“, participanții, care au manifestat o mare diversitate de opinii, au

citat în unanimitate cartea lui M. Bulgakov ca fiind un *model* de biografie romanțată.

⁷ Se poate presupune că drept „material de construcție”, M. Bulgakov a folosit prologul lui Molière la *Bolnavul închipuit*.

⁸ Varianta piesei pe care o elaborează V. Veresaev nu a fost definitivată. Fiecare dintre cei doi scriitori au realizat — în legătură cu figura lui Pușkin — câte o operă originală: M. Bulgakov, drama *Ultimele zile (Pușkin)*, iar V. Veresaev, volumul *Pușkin în amintirile contemporanilor*.

⁹ Pentru a realiza personajele D'Anthès, Dubelt, Dolgorukov ș.a., M. Bulgakov cercetează arhive, studiază amintirile unor contemporani, scrie scurte portrete, discută îndelung cu V. Veresaev. Într-una din scrisorile pe care i le adresează colaboratorului său, găsim rîndurile: „...toată năenorocirea constă în faptul... că exegeza lui Pușkin nu reprezintă o știință exactă...” („Voprosi literaturî”, nr. 3/1965, p. 157).

¹⁰ În perioada colaborării cu M. Bulgakov, V. Veresaev a exprimat opinii contradictorii. Într-o altă scrisoare, din 6 iunie 1935, el afirma următoarele: „Socotesc piesa Dumitale drept o operă admirabilă, unde trebuie să te manifesti pe deplin: chiar Dumneata, Bulgakov, fără nici un fel de autocenzură... Nu încap discuție că Dumneata, Dumneata ești autorul acestei opere, așa cum autorul «Revizorului» este Gogol, deși Pușkin a fost cel care nu numai că i-a oferit subiectul, dar a contribuit și la elaborarea fabulei și la procurarea materialelor” („Voprosi literaturî”, nr. 3/1965, p. 161).

¹¹ Trebuie să se aibă în vedere că persoanele la care face aluzie M. Bulgakov, nu erau oameni întîlniți întîmplător, ci actori, regizori, critici de teatru, conducători ai unor instituții teatrale, în stare să influențeze viitorul destin al piesei.

¹² Datele privitoare la biografia lui Pușkin și la ultima perioadă a vieții sale, de care dispuneau M. Bulgakov și V. Veresaev, sînt considerate astăzi ca fiind depășite.

¹³ Se poate presupune că, după studierea unui material vast privind biografia și opera lui Pușkin, M. Bulgakov să fi împărtășit și el opinia Annei Ahmatova, potrivit căreia, în iarna anului 1837, Pușkin ar fi suferit o înfrîngere morală încercînd să „deschidă ochii” celor din jur asupra adevăratului chip al celor doi Heeckeren, tatăl și fiul. Acțiunea piesei lui M. Bulgakov se petrece „la sfîrșitul lui ianuarie — începutul lui februarie 1837”, perioadă în care baronul Heeckeren și D'Anthès sînt invitați

celor mai selecte cercuri din Petersburg. Viitorul asasin al lui Pușkin și-a întărit simțitor pozițiile, fapt ilustrat și în dramă prin pătrunderea lui impertinentă în locuința lui Pușkin și sărutul schimbat cu Natalia Nikolaevna chiar la ușa camerei de lucru a poetului. În ochii societății petersburgheze, cei doi Heeckeren nu devin ulterior decât victime ale „caracterului deșănțat” al lui Pușkin. Astfel, poetul s-a aflat într-o situație disperată: făcând unele concesii, D'Anthès a avut de câștigat în ochii societății, în timp ce pe Pușkin mânia și suferința l-au făcut ridicol. Datorită acestei stări de lucruri, duelul a devenit singura soluție posibilă.

¹⁴ În prima variantă a piesei, acest personaj apărea stînd în mijlocul mulțimii adunate în fața locuinței lui Pușkin, lucru care constituia o aluzie la caracterul complex al lui Kukolnik. Putem presupune că M. Bulgakov făcuse lectura jurnalului zilnic al acestuia, în care găsim următoarea însemnare: „Pușkin a murit... Ar fi trebuit să mă bucur, căci el mi-a fost cel mai aprig dușman. În clipa de față însă uit totul și, rus fiind, deplîng pierderea unui talent atît de extraordinar”.

¹⁵ V. S. Eisenstein, *Sobranie socinenii* (Opere), Moskova, 1958, vol. II, p. 189. De la sfîrșitul anilor '20, procedee de natură cinematografică pot fi întîlnite, desigur cu frecvență diferită, la mai toți dramaturgii sovietici. Să scrii pentru scenă fără să ții seama de noua estetică cinematografică era din ce în ce mai dificil. În teatrul lui M. Bulgakov, aceste procedee n-au avut niciodată un caracter strict formal. El folosea principiile de bază ale cinematografului numai atunci și acolo unde ele veneau în sprijinul ideii artistice a operei.

¹⁶ S. Eisenstein, care se pregătea să realizeze filmul „Aleksandr Pușkin”, își imagina în mod identic scena duelului „pe fundalul unui soare roșu — al singelui vărsat la Ciornaia Recika” (V. S. Eisenstein, *op. cit.*, vol. 3, p. 492).

¹⁷ „Eveniment — destin” — după formularea lui Romul Munteanu (vezi *Farsa tragică*, București, 1970, p. 114).

¹⁸ În mormîntarea lui Molière și cea a lui Pușkin au și ele un element comun: amîndoi au fost îngropați aproape în taină, luîndu-se măsuri împotriva unor manifestații populare.

¹⁹ „Este uimitor faptul că, în ciuda opoziției, Molière a scris ce a vrut și a pus în scenă... ceea ce a scris” (V. Kaverin în *postfața* la volumul M. Bulgakov, *Jizn' gospodina de Moliera / Viața domnului de Molière*, Moskova, 1962).

²⁰ Refuzul lui Pușkin de a purta uniformă de *kamer-junker* era privit la curte ca un act de indisciplină și l-a afectat pe țar în așa măsură, încît, zărindu-l pe poet, în sicriu, îmbrăcat în frac (astfel fusese îmbrăcat la insistențele soției sale), a rostit pe un ton iritat: „Probabil că asta s-a făcut la îndemnul prințului Viazemski ori poate al lui (A.) Turgheniev ? !“

VI. INTERPRETĂRI SCENICE ALE UNOR CLASICI

¹ S. Vladimirov, *Deistvie v drame (Acțiunea în dramă)*, Leningrad, 1972, p. 108.

² De aici, discuțiile interminabile asupra dreptului de interpretare scenică (sau cinematografică) a clasicilor.

³ La 18 septembrie 1668, Molière și trupa sa au jucat *Amfitrionul* în fața solilor trimiși în Franța de către țarul Alexei Mihailovici. A fost cea dintîi luare de contact a rușilor cu dramaturgia lui Molière. Zece ani mai tîrziu, în Rusia, s-au jucat trei dintre comedile sale: *Avarul*, *Amfitrionul* și *Doctor fără voie*.

⁴ Conform mărturiei prof. G. N. Boiadjiev, în anii războiului civil, în Rusia, piesele lui Molière erau jucate de către brigăzile artistice care se deplasau pe front. În 1922 Vs. Meyerhold l-a „actualizat“ pe *Don Juan*, iar *Burghezul gentilom* a fost regizat la fostul teatru Alexandrinski, de către A. Benois în 1923. „Actualizarea“ pieselor lui Molière nu a dat rezultate pozitive.

⁵ Într-una din nuvelele lui V. Kataev, intitulată *Alămuri triumfătoare* (Moskova, 1925), este redată figura unui scriitor în care se ghicesc trăsăturile lui M. Bulgakov. În afara unor obiecte de primă necesitate, scriitorul din nuvela amintită include în „inventarul“ pe care trebuie să-l posede un „om adevărat“ și „operele complete ale lui Molière“.

⁶ G. Boiadjiev, Prefață la volumul Jean Baptiste Molière, *Comedii*, Moskova, 1972, p. 25.

⁷ L. M. Bahtin, *Tip kulturî, kak istoriceskoi telesnosti* (Tipul de cultură, ca integritate istorică), „Voprosî filosofii“, nr. 9/1969, p. 101.

⁸ Vezi S. Vladimirov, *op. cit.*, p. 110.

⁹ La Molière, el apare numai ca „profesor de muzică“.

¹⁰ Însuși Molière a utilizat invențiile lui Vigarani, un faimos mecanic italian (vezi J. Patouiller, *op. cit.*).

¹¹ Vezi M. Bulgakov, *Scene inedite din piesa DON QUIJOTE*, în volumul *Cervantes i mirovaia literatura* (Cervantes și literatura universală), Moscova, 1965, p. 275—276.

¹² Ibidem, p. 55.

¹³ I. S. Turgheniev, *Polnoe sobranie socinenii* (Opere complete), Moscova, 1962, vol. XIII, p. 178.

¹⁴ Cuvîntarea lui Turgheniev, ținută la 22 ianuarie 1860, conținea comparația între spiritul dezinteresat al lui Don Quijote și egoismul lui Hamlet.

¹⁵ Vezi F. M. Dostoievski, *Izbrannoe* (Opere alese), Moscova, 1955.

¹⁶ M. Alpatov, *Issledovania po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva* (Studii privind istoria artei vest-europene), Moscova, 1966, p. 244.

¹⁷ Vezi T. Mann, *Izbrannoe* (Opere alese), Moscova, 1969, vol. X.

¹⁸ Vezi *Cervantes i mirovaia literatura*, p. 186.

¹⁹ Vezi M. Bahtin, *Vremia i prostranstvo v romane* (Timpul și spațiul în roman), în „Voprosi literatury”, nr. 3/1974. De notat că principiul *drumului* stă și la baza altor piese ale lui M. Bulgakov ca : *Fuga*, *Adam și Eva* și chiar *Batum*.

²⁰ *Karl Marx și Fridrich Engels ob iskusstva* (Karl Marx și Friedrich Engels despre artă), Moscova, 1958.

²¹ Vezi G. Călinescu, prefață la *Iscusitul Don Quijote*, București, Ed. Albatros, 1972, p. 3.

²² Analizînd romanul lui Cervantes, V. Șklovski a atras atenția asupra aspectului contradictoriu al armurii lui Don Quijote (v. V. Șklovski, *Hudojestvennaia proza* (Proza artistică), Moscova, 1959, p. 222. La M. Bulgakov caracterul unitar al figurii lui Don Quijote este subliniat și prin omogenitatea veșmintelor sale. Nu numai romanele cavalerești, ci și armura constituie microcosmosul lui Don Quijote; el pătrunde în acest microcosmos pentru ca, în cele din urmă, să-l părăsească.

²³ J. Fernandes Figueroa găsește explicația morții lui Don Quijote în aspirația lui către Dumnezeu (vezi *Tres ensayos quijotesco*/Trei eseuri quijotești), Madrid, 1957, p. 31, 32.

²⁴ Amintim în acest sens cunoscutele versuri ale Iuliei Druina : Că mort e Don Quijote, cine-a spus ? / Să nu o creadă

nimeni, e-o minciună. / El, timpului și morții nesupus, / Spre noi victorii galopează-ntruna... / (trad. de M. Solomon).

²⁵ Deosebit de cel al lui M. Bulgakov este Don Quijote imaginat de A. Lunacearski în piesa pe care a scris-o în anul 1922. Tema centrală a acestei piese o va constitui atitudinea lui Don Quijote față de violența revoluționară. Adversar al răului sub orice formă, el intră în conflict atât cu ducele cîț și cu foștii ocnași eliberați. Aici Don Quijote este o figură mai sumbră decît la M. Bulgakov; umorul lui blind dispăre. Lunacearski introduce noi linii tematice, precum și o proiecție a Revoluției din Octombrie asupra revoluției spaniole. Deși nota finală a piesei este optimistă, Don Quijote este aici foarte singur, înșelat și chinuit de îndoieli, devenind simbolul intelectualității ruse într-o epocă revoluționară (vezi și T. Nicolescu, *Don Quijote și problemele revoluției*/Lunacearski — dramaturg, în „Secolul XX”, nr. 2/1970).

²⁶ K. Simonov, prefață la volumul M. Bulgakov, *Romani* (Romane), Moskova-Leningrad, 1978, p. 7.

²⁷ Aluzie la romanul lui M. Bulgakov *Garda albă*.

²⁸ Acest personaj posedă trăsături proprii marelui actor și regizor K. Stanislavski.

VII. MAESTRUL ȘI MARGARETA

¹ Vezi N. A. Utehin, *Roman Master i Margarita M. Bulgakova* (Romanul Maestrul și Margareta de M. Bulgakov), „Russkaia literatura”, nr. 1/1980.

² Vezi *Sudbă russkogo realizma XX veka* (Destinul realizmului rus din secolul al XX-lea).

³ Acest episod ne-a fost relatat personal de către L. E. Belozerskaia-Bulgakova, a doua soție a scriitorului, în anul 1974, la Moscova.

⁴ După cum explică autorul în cuprinsul romanului, clădirea ocupată de MASSOLIT ar fi aparținut cîndva unei rude a celebrului comedigraf rus A. S. Griboiedov, de unde și denumirea „casa lui Griboiedov”. MASSOLIT (Moskovskaia Assoțiația Literatorov) pare un joc de cuvinte: Asociația Literaților din Moscova pîutînd fi interpretată și ca Massovaia Literatura (Literatura mediocră).

⁵ Citat din volumul *Ogoni vescei* (Focul obiectelor) editat de prietenii lui A. Remizov.

⁶ *Biblia, Vechiul și noul testament*, tradusă de prof. Vasile Radu și Gala Galaction, București, 1938, p. 1216.

⁷ N. A. Utehin, *op. cit.*, p. 8.

VIII. MIHAIL BULGAKOV ÎN CONEX- TUL LITERATURII EUROPENE

¹ Celelalte perioade sînt, în acest sens, nesemnificative.

² S. Leandres, *op. cit.*, p. 37.

³ A. Lunacearski, *Etapî rosta sovietskoi literaturî* (Etapale de dezvoltare ale literaturii sovietice) în *Sobranie socinenii* (Opere), vol. II, Moscova, 1964, p. 363.

⁴ „Na postu“ nr. 1/1923.

⁵ „Leningradskaia pravda“ din 27 octombrie 1926.

⁶ „Naša gazeta“ din 6 octombrie 1926.

⁷ *Jizn iskusstva* nr. 44/1926.

⁸ Muzeul M.H.A.T., nr. 2487, 12 octombrie 1927.

⁹ Cit. după K. Rudnițki, *op. cit.*, p. 586.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ N. Ravici, *Pamiatnie vstreči* (Întilniri memorabile), „Zvezda“, nr. 7/1957.

¹² P. Novitki, *Sovremennie teatralnie sistemî* (Sisteme teatrale actuale), Moscova, 1933, p. 163.

¹³ *Ibidem*, p. 164.

¹⁴ „Rabocii i teatr“, nr. 37/1927.

¹⁵ În plus, în prima ediție a „Marii Enciclopedii Sovietice“ apare informația eronată că în anii '20 M. Bulgakov a locuit la Berlin.

¹⁶ „Literaturnaia gazeta“, 3 martie 1930.

¹⁷ Prototipul criticului Latunski din romanul *Maestrul și Margareta*.

¹⁸ „Sovetskoe iskusstvo“, 11 februarie 1936.

¹⁹ „Literaturnaia gazeta“, 20 martie 1936.

²⁰ *Ibidem*. Se pare că este prima încercare involuntară de a-l include pe M. Bulgakov în contextul artei europene.

²¹ „Sovetskoe iskusstvo“, 11 martie 1936.

²² L. Ianovskaia, „Tvorceskii put' Mihaila Bulgakova“ („Destinul artistic al lui Mihail Bulgakov“), Moskova, 1983.

²³ Arhiva M.H.A.T.-ului. Procesele-verbale ale repetițiilor cu piesa *Zilele Turbinilor*, stagiunea 1966/1967.

²⁴ „Teatr“, nr. 2/1967.

²⁵ N. Tolcionova, *Kogo pugali Turbinî? I pocemu pugali?* (Pe cine speriaseră Turbinii? Și de ce?), „Ogoniok“, nr. 6/1968.

²⁶ „Literaturnaia Rossia“, 1 martie 1968.

²⁷ N. Hmeliov, artist al poporului, în acea perioadă actor de frunte al M.H.A.T.-ului.

²⁸ Articolul intitulat *Veščie snî* (Vise profetice), „Izvestia“, 24 aprilie 1967.

²⁹ A. Askoldov, *8 snov* (8 vise), „Teatr“, nr. 8/1957.

³⁰ D. Diakov, „*Beg*“ *kak on est'* („Fuga“ așa cum este).

³¹ S. Eisenstein *Dva cerepa Alexandra Makedonskogo* (Două cranii ale lui Alexandru Macedon), „Novii zritel“, nr. 35/1936. Semnificativ este și subcapitolul articolului: *Teatr ili kino?* (Teatru sau cinematograf?)

³² Cf. R. Escarpit și alții, *Literar și social*, București, Editura Univers, 1974, p. 165.

³³ În creația lui R. Rolland tema revoluției ruse din 1917 ocupă un loc important. Motivele amintite și-au făcut loc în cel de-al doilea ciclu al dramelor istorice realizate de R. Rolland.

³⁴ Opinii identice împărtășeau în anii '20 și alți confrăți de condei ai lui M. Bulgakov, cum ar fi: E. Bagrițki, V. Lugovskoi, L. Leonov etc.

CUPRINS

<i>Cuvînt înainte</i>	5
I. Destinul literar	7
II. Omul și istoria în perspectivă revoluționară	32
III. Proza timpurie a perioadei moscovite	78
IV. Rîs și lacrimi în comediile lui Bulgakov	121
V. Tema artei și a rolului istoric al artistului	157
VI. Interpretări scenice ale unor clasici	206
VII. <i>Maestrul și Margareta</i>	240
VIII. „M. Bulgakov în contextul literaturii europene“	276
Traduceri în limba română din opera lui M. Bulgakov	304
<i>Note</i>	305

Lector : LYDIA TOCARIU

Tehnoredactor : VICTOR MAȘEK

✱

Coll de tipar : 20

Bun de tipar : 15.02.1989

*



Tipărit la Intreprinderea poligrafică Iași
str. 7 Noiembrie nr. 49
sub comanda nr. 332

M. Bulgakov înțelegea literatura ca pe o vocație, o datorie, o necesitate internă, fără de care viața i se părea lipsită de sens. Creația lui se află în întregime pe făgașul literaturii ruse, a acelei direcții ce i-a fost imprimată de Gogol, Pușkin, Cehov, iar în epoca sovietică, mai cu seamă de Gorki.

P. MARKOV



ISBN 973-34-0039-4

UNIVERS

Lei 15,50